STANISŁAW WYSPIAŃSKI

(1869—1907)


1902
S. WYSPIAŃSKI

I.

PORTRET WŁASNY.

Pastel. (r. 1902).

Własność Edwarda Reichera w Warszawie.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

DZIEŁA MALARSKIE



INST. WYD. „BIBLJOTEKA POLSKA"

TEKST NAPISALI: STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI I TADEUSZ ŻUK-SKARSZEWSKI

INDEKS OPRACOWAŁ DR. STANISŁAW ŚWIERZ

KSIĄŻKA TA ZOSTAŁA WYDANA PRZEZ INSTYTUT WYDAWNICZY „BIBLJOTEKA POLSKA" W LICZBIE 2500 EGZEMPLARZY Z INICJATYWY I POD KIERUNKIEM TOW. ARTYSTÓW POLSKICH „SZTUKA" JAKO TOM II JEJ WYDAWNICTW - REDAGOWALI JĄ PROF. WL. JAROCKI I PROF. IGN. PIEŃKOWSKI - FOTOGRAFJE WYKONALI S. MASŁOWSKI (WARSZAWA), A. PAWLIKOWSKI (KRAKÓW), K. SKÓRSKI (LWÓW) I R. S. ULATOWSKI (POZNAŃ)-KLISZE BARWNE WYKONAŁA FIRMA RÖMMLER & JONAS W DREŹNIE, ROTOGRAWJURY FIRMA „WIENER KUNSTDRUCK-GESELLSCHAFT" WE WIEDNIU, KLISZE ZAŚ JEDNOBARWNE ZAKŁADY GRAFICZNE INSTYTUTU WYDAWNICZEGO „BIBLJOTEKA POLSKA" W BYDGOSZCZY I TAMŻE WYDRUKOWANO TO DZIEŁO R. P. 1925



EXEGI MONUMENTUM...

Jeżeli kto mógł o sobie powiedzieć, że stworzył dzieło „aere perennius“, to Stanisław Wyspiański.

Jakieś niepomiernie bogate, książęce chłopię z królewskiego rodu.

Pogrobowiec — ostatni z Piastowiczów — jakaś zbłąkana dusza ostatniego z Piastów, nigdy jeszcze dotąd niewcielona, obrała za swoją siedzibę wątłe i delikatne ciało, spłodzone przez rodziców Wyspiańskiego. Oni to dali jedynie tylko ten biedny przytułek, w który miał wkroczyć dostojny gość królewskiego rodu, by w tej nędznej lepiance objawić cuda minionych wieków, przed oczyma biednej teraźniejszości wyczarować czary i dziwy rzeczy dawno zapomnianych, rozlśnić je oślepiającym blaskiem niesłychanego bogactwa i piękności.

A miał ci on klucze do ukrytych skarbów Sezamu — Wyspiański miał dziwną tego świadomość: wszak jedyny obraz jego o większych rozmiarach, to „Skarby Sezamu“; w tym skarbcu bezustannie przebywał, a pamięcią rzeczy przed jego pamięcią niepomiernie go wzbogacił.

Bo zaiste dziwna rzecz: pamięcią swoją — zdumiewające potwierdzenia nauki Platona o „anamnesis“ — sięgał do legendarnych wieków, o których cośniecoś pisana historja majaczy, żył wśród nich, znał je łepiej, aniżeli teraźniejszość, którą żyć był zmuszony, dla której nic nie miał prócz królewskiej pogardy.

Tam, skąd swój rodowód wywodził, czuł się dobrze: w piastowskich świetlicach nad Goplem, czy też nad Wisłą, wśród dziwożon, rusałek, przy biesiadnych stołach między pogańskimi książęty lub też tymi, z których chrzest nie zdołał zmyć pogańskiej piękności i którzy w dalszym ciągu chyłkiem i pokryjomu bogom swym wierni pozostali.

To było moje pierwsze wrażenie, gdym po 10-cioletnim pobycie zagranicą przybył wreszcie do Krakowa — do Polski — i na samym wstępie otrzymałem od Artura Górskiego egzemplarz „Legendy“ — podobno piąty z całego nakładu, który nietknięty piętrzył się w ciasnej ubikacji redakcji „Życia“.

Byłem olśniony tą wspaniałą wizją, rzeczywistszą od wszelkiej rzeczywistości. Widziałem w niej duszę wielkiego artysty, który zdołał wyłonić się z swej skorupy, przedarł grube zwały ciemnych chmur, strzegących zazdrośnie tajemnic najodleglejszej przeszłości, tej — zdawałoby się — już na zawsze w grobach zamkniętej, i potęgą żywego światła „wydarł ją popiołom“.

„Legenda“ przestała być wizją — stała się jawą, namacalną rzeczywistością, i to dawało mi najpewniejsze kryterjum wielkiego artysty, że w swoje wizyjne widzenie uwierzyć mi kazał — właśnie dlatego, że wizja jego, mocą potęgi, jaką ją przeżywał, stała się i dla mnie rzeczywistością.

Pomnę, gdym na każdym „five o'clock'u“, a było ich kilka, na które mnie jako zamorskie zwierzę, opatentowane przez zagranicę, zapraszano, obnosił się z „Legendą“ i entuzjastycznie głosiłem jej piękność — jak podejrzliwie na mnie patrzano, czy ja przypadkowo jakichś kpin nie stroję. — Po on czas uważano jeszcze Wyspiańskiego jako „nieszkodliwego grafomana“ — a mój zachwyt stawiano narówni z mojem pytaniem: „Czy jadła już Pani wątróbkę dziecka“?

Późniejsza, najżarliwsza protektorka Wyspiańskiego przyznała mi się wtedy szczerze, że szukała tylko sposobności, by mnie ukarać za moje niewczesne żarty.

Ciężkie to były czasy dla Wyspiańskiego — całkiem zapoznany, podziwiany li tylko przez garstkę przyjaciół — z których Ludwik Szczepański, pierwszy redaktor „Życia“, poświęcił mu garść gorących słów uwielbienia, żył w zupełnem odosobnieniu i w najfatalniejszych warunkach życia.

Wprawdzie stworzył już te niesłychane witraże w kościele Franciszkanów, wykonał już był polichromję w presbiterjum, majestatyczną potęgą opanował cały kościół witraż jego „Bóg Ojciec", ale zatarg jego z O. O. Franciszkanami, którzy chcieli mu narzucić swoje śmieszne, banalne pomysły, a nadomiar pokryli mu ściany olbrzymiemi, mizernemi obrazami, doprowadził do zerwania dalszych układów i Wyspiański, tak czy tak nędznie opłacany, pozostał całkiem bez zarobku.

Nie wiodło się. W ciężkiej, niesłychanie nużącej i fizycznie — dla niego przynajmniej — nadludzkiej pracy obtłukł z tynku cudowny kościołek św. Ducha — wyłowił z pod warstw tynku niezmiernie ciekawe freski z XVI wieku, marzył o tem, by swoją polichromją powrócić kościołkowi dawną piękność, którą on jedyny — mocą swej najdalej wstecz sięgającej pamięci — tak znał, jakby w jego oczach była tworzoną: pomylił się. Plon jego pracy zebrał kto inny, którego artyzm nie przewyższał majsterstwa malarza pokojowego.

A jakim cudem mogłoby się stać wnętrze architektonicznie tego przedziwnie pięknego kościołka, jedynego może w całej Polsce!

Wszystko się rozbijało o marną parafjańszczyznę, która nienawidzi wielkości, pełza przed nią tylko, gdy się jej lęka, o potworne zwyrodnienie smaku mieszczaństwa krakowskiego, tegoż samego, które ongiś Dürerów, Stwoszów i Fischerów z Norymbergji sprowadzało, by na krakowskim gruncie piękność zaszczepić, a dziś korzyło się w uwielbieniu przed mdłą, miałką, oślizgłą secesją wiedeńską z arcymistrzem Klimtem na czele.

Ale wyższe ponad to wszystko było królewskie chłopię — nawet wzgardy nie odczul, raczej litość nad tą potworną nędzą skarłowaciałych potomków wielkich przodków — zabrał się do nowej pracy.

Stworzył kilka kartonów, pomyślanych jako witraże do odnawiającej się właśnie katedry na Wawelu.

Nie znam nic równie potężnego, przerażającego ogromem grozy, wielkości, majestatu śmierci, a równocześnie wiekuistego bytowania. Żaden Pantheon, żadne Mauzoleum nie byłoby mogło się mierzyć z katedrą na Wawelu, gdyby te jedyne w swoim rodzaju witraże były znalazły pomieszczenie w tej jednej z najbogatszych katedr, — i to nietylko w Polsce.

Wyspiańskiego karton do witrażu: „Kazimierz Wielki", taki, jakim go ujrzał, gdy był pomocny Matejce przy otwieraniu sarkofagu wielkiego króla, jego „Stanisław Szczepanowski", straszny w swej monarszej, wszechpotężnej świętości, już te dwa witraże kazałyby paść każdemu narodowi, o jakiej takiej kulturze artystycznej na kolana nietylko przed wielkim artystą, ale i „altissimo poeta", który zdołał przeszłość w tak potężnych symbolach przed oczy stawić.

Inaczej w Polsce! Smutnej pamięci książę kardynał Puzyna, ten sam, który kazał swojemu pachołkowi, austrjackiemu cenzorowi, „Życie" zniszczyć, odrzucił z wstrętem witrażowe kartony Wyspiańskiego!

Co za moc, jakie iście królewskie poczucie swej siły i swego posłannictwa, że to królewskie chłopię nic skruszyć, złamać! — ba! nawet zniechęcić nie mogło.

Tajemnicą tej jego potęgi to właśnie to, że dla niego teraźniejszość nie istniała, on żył tylko niespożytą świętością przeszłości, której żadna głupota, żadna nędza ludzka ani poniewierać, ani skazić nie może.

W tym to czasie poznałem Wyspiańskiego, a długo przyszło mi zanim gonić — wreszcie przyprowadził mi go Adolf Nowaczyński.

Nie zapomnę tego wrażenia.

Robił wrażenie nieśmiałego młodzieńca. Twarz blada, prawie przezroczysta, o piękności wygasających rodów. Jeden wąs zwieszony, drugi podkręcony pod górę, smukły, średniego

wzrostu, niezwykle piękne ręce, a dziwnie niebieskie oczy, jakby zamglone i nawewnątrz w siebie zwrócone.

Mówiliśmy o Paryżu, skąd właśnie wracałem, cichym uśmiechem pokwitował mój entuzjazm z powodu jego „Legendy" i jego witrażów w kościele Franciszkanów, wyraził się, że nie mógł całego dzieła dokończyć, rozgrzał się, gdym mówił o witrażach w St. Germain aux Rois i St. Germain de Près, słuchał z niezwyklem zainteresowaniem, com mu opowiadał o katedrach w Toledo i Burgos, wkońcu przyrzekł, że mnie nazajutrz odwiedzi.

I rzeczywiście przyszedł razem z Rydlem. Miałem prawie wszystkie akwaforty Goyi, dwa obrazy Edwarda Muncha i dwie rzeźby Gustawa Vigelanda i mnóstwo fotografij z wnętrz katedr hiszpańskich. Te ostatnie najwięcej go zajęły. Szczególnie długo i uważnie badał niesłychanie bogato ozdobione wnętrze kościoła San Juan de los Reyes w Toledo.

— Gdyby coś podobnego można stworzyć na Wawelu! I znowu dziwnie się uśmiechnął z tym wyższości pełnym sarkazmem, który mnie dziwnie do niego przyciągał.

Wzrok jego błądził po ścianach i uporczywie wlepił się w obraz Muncha: O futrynę drzwi, prowadzących do salonu, oparł się młody człowiek i przypatruje się w zadumie tańczącym parom w głębi salonu.

Ile razy czytam „Wesele", bezustannie przypomina mi się Wyspiański, tak samo stojący na progu izby, w której wesele bronowickie się odbywa, i w niesłychanem skupieniu twórczem o b r y s o w u j ą c y pierwsze zarysy do swego nieśmiertelnego dramatu.

O b r y s o w u j ą c y — umyślnie to już teraz zaznaczyłem — więcej jeszcze: narzucający tu i owdzie plamy na obrazie, dla nikogo, prócz niego nie zrozumiałe, obwodzący bezwiednie palcem niewidzialne dla nikogo kontury.

Nie mogę się pozbyć tego wrażenia, że ten obraz Muncha, w który Wyspiański za każdym pobytem w moim domu tak uporczywie się wpatrywał, stał się zalążkiem nie dramatu — nonsens! — ale faktury samej dramatu.

Ponoć tak stał na progu izby podczas wesela bronowickiego i bezustannie w niemej zadumie przypatrywał się tańczącym parom i dusze im od samego dna odrywał, by je, sromotnie nagie, biczować i chłostać.

Spojrzał na fortepian — na wierzchu leżała partytura R. Wagnera: Walkirja — prosił, bym mu coś zagrał. Zagrałem mu wstęp do trzeciego aktu (Walkürenritt) i pożegnanie Wotana z Brunhildą — można sobie wyobrazić moje zdumienie: Wyspiański znał nieledwie każdą nutę „Walkirji", a jak potem w poufnej rozmowie się zdradził — cały „Niebelungenring" i „Tristana i Izoldę".

Muzyka rozerwała wszelkie lody — tych właściwie nigdy nie było między nami — ale zamieniła wszelką obcość już na serdeczniejszy stosunek. Odtąd widywaliśmy się często.

Zaprosił mnie do swej pracowni. Mieściła się na placu Marjackim, naprzeciw kościoła Marjackiego w dziś już zburzonej dwupiętrowej kamieniczce: jeden pokój, wąski, jak kiszka, o dwóch oknach, ciasno tam było, że ruszać się obok siebie było trudno i nieład ogromny — zdaje się, że był tylko jeden stołek. Z kościoła dolatywała muzyka organów i pienia nabożnych, a wszystko to razem zlewało się w dziwny akord, stanowiący zasadniczą dominantę duszy tej dziwnej pracowni.

Jedną ścianę pokrywał już wspomniany, wtedy jeszcze nieskończony obraz — czy został wogóle skończony? — „Skarby Sezamu" — obok stał karton witrażu „Kazimierz Wielki", kilka kartonów z główkami dzieci, portrety Rydla, Opieńskiego, Kaz. Lewandowskiego — na półkach kilkanaście książek, z których podał mi jedną: tomik poezyj Maeterlincka: „Serres chaudes" (Cieplarnie).

To było jak objawienie!

Każdy z tych poemacików, a jest ich, jeżeli się nie mylę, około 40, opatrzony ilustracją ołówkową Wyspiańskiego. Ilustracja! to profanacja — chciałem tylko określić, o co chodzi — to nie były ilustracje, to słowo, przeobrażone na linję i formę. Wrażenie, jakie odbierał Wyspiański podczas czytania tego lub owego poematu, przetwarzało mu się w tej samej chwili na odpowiednią linję, przybierało całkiem „conforme" formę, napozór nic nie mającą wspólnego z poematem samym, a będącą w istocie samej najtajniejszym hieroglifem słowa.

I tu otworzyła mi się najgłębsza tajnia twórczości. Jest jeden punkt węzłowy w duszy twórczej, w którym wszystkie wrażenia, odbierane przez różnorodne zmysły, w jednię się zlewają! Dźwięk, linja, barwa — staje się Jednią, nierozerwalną Jednią.

Dźwięk przetwarza się w odpowiednią linję, barwa w odpowiedni dźwięk, wrażenie dotyku, ciepła lub zimna wywołują ekwiwalenty wzrokowe, lub słuchowe.

Otóż w duszy Wyspiańskiego wszystko przetwarzało się na linję, formę, bryłę — w tym zakresie czuł, myślal, słyszał.

Każde słowo było dlań kreską, zdanie linją, szereg zdań formą: to najgłębszą tajemnicą jego całej literackiej twórczości.

Myśli swoje o b r y s o w y w a ł konturami, uczucia widzial jako barwne plamy, zdarzenia przedstawiały mu się jako trzywymiarowe bryły — tworzył dla nich całkiem malarskie perspektywy, oświetlał tu i owdzie dyskretnie porozrzucanemi plamkami, a wszędzie, gdzie tylko samem słowem posługiwać się musial, gdzie słowo stawało się abstrakcyjnem i refleksyjnem, wtedy nie dawał sobie rady, czego najlepszym dowodem poroniony jego dramat „Lelewel".

A zasię: wszystko to, co w Wyspiańskiego tworze wyda się niezrozumialem i enigmatycznem, stanie się całkiem jasne, jeżeli powiedzenie jego umie się przetworzyć na malarskie walory.

Wracając do impresyj, w których Wyspiański daleko intensywniej wyraził to, co Maeterlinck powiedział, skarb ten niestety zatracony.

Spadkobiercy powydzierali pojedyńcze kartki z tego tomiku i posprzedawali antykwarjuszom za koronę, lub dwie.

Trzy kartki, nieocenionej wartości ocalały dzięki pietyzmowi Włodzimierza Żuławskiego, który je za stokrotną cenę zakupu uratować zdołał, i on też to uratował od zupełnej zagłady i zaginięcia rzeczy, które dla przyszłego badacza twórczości Wyspiańskiego staną się nietylko kopalnią złota, ale najbogatszych diamentów — między innymi kilkadziesiąt kartek z cudownemi rysunkami naszych polnych kwiatów, rysowanych z ścisłością najsumienniejszego profesora botaniki, a równocześnie gotowy już materjał dla tej ich przebogatej stylizacji, jaką podziwiamy w płomieniach lilji, w rozżagwionych rozpryskach ostów, w lotusowej rozłożystości naszych jeziornianych nenufarów, w jego witrażach i polichromji.

Zbiory Włodzimierza Żuławskiego, to przebogate muzeum właśnie tych rzeczy, najintymniejszych dla twórczości Wyspiańskiego.

Pomiędzy innymi znajduje się w posiadaniu Żuławskiego niesłychanie ciekawy raptularz Wyspiańskiego, w którym ten wielki artysta ze zdumiewającą skrupulatnością wpisywał nietylko wszystkie zdarzenia całego dnia, rozmowy, jakie prowadził z odwiedzającymi go ludźmi, ale nawet każdy gulden, który tego dnia do jego kasy wpłynął.

Nie było w Polsce przykładu, by którykolwiek z artystów mógł się w równie doskonałej mierze posługiwać dwoma środkami artystycznemi: słowem i formą czysto malarską, a więc dźwiękiem, linją i barwą.

W duszy Wyspiańskiego dokonał się ten zdumiewający cud, że słowo stało się linją, w jej najróżnorodniejszych przejawach, a naodwrót linja słowem!

Mógłbym się nad tem zdumiewającem zjawiskiem długo i szeroko rozwieść, niestety zbyt szczupłe ramy mam wyznaczone — wracam zatem do wspomnień tych dwu bogatych lat, które wraz z Wyspiańskim w jak najserdeczniejszym stosunku przebyłem.

Kiedym przybył do Krakowa, „Życie", założone przez Ludwika Szczepańskiego, podtrzymywane przy życiu ciężkiemi jego ofiarami, a następnie heroicznemi wysiłkami Artura Górskiego i wiecznie młodego Sewera, najserdeczniejszego przyjaciela i opiekuna „Młodej Polski" — już wtedy tem mianem określano „nowe" prądy w literaturze polskiej — już, już dogorywało.

Zaraz po moim przyjeździe zwrócił się Sewer i Artur Górski z gorącą prośbą do mnie, bym mocą rozgłosu, jakim się po on czas już ciężko trapiłem, „Życie" ratował.

Długo się wahałem, aż wreszcie uległem prośbom i namowom przyjaciół i pozwoliłem sobie „podarować" przez Sewera doszczętnie zbankrutowane „Życie", przyczem na samym wstępie trzeba było zaciągnąć pożyczkę w kwocie 500-set guldenów.

Pierwszą moją myślą, którą niebawem w czyn wprowadziłem, było zaproszenie Wyspiańskiego do współredakcji. Powierzyłem mu cały dział artystyczny bez wszelkich zastrzeżeń — mógł sobie poczynać w tym dziale, jak mu się żywnie podobało.

A jak sobie poczynał, świadczy o tem doszczętne przeobrażenie zewnętrznego wyglądu „Życia". Układ głosek, szlachetna, a skromna ornamentacja zapomocą prostych lub też lekko sfalowanych linij, urozmaicenie tekstu z pomocą różnego typu czcionek, to wszystko stanowiło niezmiernie wytworną całość, daleko odbiegającą od dotychczasowego stereotypowego typu wydawnictw.

To też nie dziw, że już po wyjściu kilku numerów pisał mi Miriam z Paryża w prawdziwym zachwycie: „Co do tekstu, niejedno miałbym do zarzucenia, ale co do zewnętrznego wyglądu, może „Życie" stanąć obok najwytworniejszych wydawnictw w Europie".

Zdumiewająca była energja Wyspiańskiego. Dniami całemi przesiadywał w drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, kłócił się z despotycznym jej kierownikiem prof. Ulanowskim, staczał walki z niesfornym personelem zecerskim, ale wkońcu dokonał tego, że wszystko się przed jego autorytetem ugięło, dokonał nawet reformy w całej drukarni Uniwersyteckiej, bo od tego czasu odznaczają się wydawnictwa tej drukarni szczególną troskliwością o artystyczny układ, a prof. Ulanowski ustawicznie zasięgał rad u Wyspiańskiego.

Nieugięty, bezwzględny, gdy o sztukę chodziło, obcy całkiem życiu i jego warunkom, nie liczył się niestety z żadnemi kosztami.

Klisze wszystkich dzieł sztuki, które w „Życiu" pomieszczał, zamawiał u Huśnika w Pradze, jedyna instytucja, która jego wymogi artystyczne jako tako zaspakajała, a Huśnik słono kazał sobie płacić.

Pamiętam, jak raz nadszedł rachunek od Huśnika na 800-set guldenów. Pytam przerażony Wyspiańskiego: „Ależ Stachu, na Boga żywego, czem ja to zapłacę? Nie mam przecież pieniędzy! Nie będziemy mogli numeru z drukarni wykupić, a wiesz, jaki Ulanowski jest srogi, nie wypuści numeru prędzej, póki mu się nie zapłaci"!

„Pieniądze?! — Wyspiański uśmiechnął się sardonicznie — pieniądze muszą być!"

— Ale jakim cudem?

— Powinno być zaszczytem, dawać pieniądze na „Życie".

Wobec takiej logiki zamilkłem; oczywiście i pieniądze się znalazły, ale wolę przemilczeć, z jakim ciężkim trudem.

Przytaczam ten szczegół, bo jest niezmiernie charakterystyczny dla psychiki Wyspiańskiego. Nie znał żadnych przeszkód, nie wiedział, co to znaczy „nie można", gdy o wykonanie jego artystycznych zamiarów i poczynań chodziło, stawał się bezwzględny, nieugięty, a często posuwał się do dziecinnego uporu. Gotów był wszystko poświęcić, byleby tylko nie ulec i postawić na swojem.

Jeżeli zaś znalazł istotnie całkiem już nieprzezwyciężalne przeszkody, to go to zupełnie nie obchodziło — miał przeświadczenie, że je przezwyciężył i z zupełnym spokojem, jakby go wogóle żaden zawód nie był spotkał, zabierał się do nowej pracy.

Nie znałem nigdy tak suwerennego artysty — nigdy nie słyszałem z ust jego jakiegoś gorzkiego słowa, nigdy utyskiwania lub rozgoryczenia, lub żalu za doznane zawody — dla niego pojęcie jak: zawód, lub krzywda — a może żadnego z artystów polskich tak nie krzywdzono, jak właśnie jego — nie istniało. Zbyt był bogaty — cóż go to obchodziło, że skarbiec jego o jakiś drogocenny klejnot uszczuplony został!

Wyspiański kochał to „Życie", w którem tak wszechwładnie włodarzył i żadnych rachunków przed nikim zdawać nie potrzebował. I naodwrót, było mu „Życie" serdeczną i najgłębszą, czci pełną gościną.

Tu pomieścił swoje rysunki do Iljady, prawie w każdym numerze rozsiewał swoje zdumiewające przenikliwością i głębią intuicji główki dzieci i dziewcząt, a przedewszystkiem znalazł „Życie" naoścież otwarte dla swych poetyckich utworów.

Możnaby „Życiu" odmówić wszelkich zasług w piśmiennictwie polskiem, jedna niespożyta mu pozostanie: w czasie, gdy Wyspiański nawet wśród tak zwanej „Młodej Polski" uchodził, jak to już powyżej wspomniałem, wciąż jeszcze za „nieszkodliwego grafomana", pomieściło „Życie" trzy tak kapitalne utwory jego pióra: „Warszawiankę", wspaniałą „Klątwę" (nawiasem mówiąc jego najwięcej groźny i wstrząsający dramat, w którym Wyspiański dokonał tego, na co główny nacisk w dramacie kładł, a mianowicie, by wywołać „Furcht und Mitleid" według żądań Aristotelesa i Lessinga, a przytem co do budowy najwięcej zwarty jego dramat) oraz „Protesilas i Laodamię".

I zasługą „Życia" było, że już teraz dostał się Wyspiański na scenę krakowską, na której niezadługo miał „Weselem" wszechwładnie zapanować.

Nieodżałowanej pamięci Tadeusz Pawlikowski, artysta wielkiej miary, ale nawskroś nowoczesny człowiek, wskutek czego cała twórczość Wyspiańskiego była mu w gruncie rzeczy obcą i mało go interesowała, uległ namowom i wystawił „Warszawiankę".

Pomnę to wstrząsające wrażenie, jakie to objawienie 31-go roku na krakowską publiczność wywarło.

Odtąd stał się Wyspiański poniekąd popularny, nie zdawał sobie tylko sprawy, że tryumf, jaki odniósł, nie był tryumfem wysokiej artystycznej wartości jego utworu — w całem piśmiennictwie polskiem daremnieby szukać tej potężnej, majestatycznej, groźnej Kasandry polskiej, jaką Wyspiański w swej Marji stworzył — ale niestety zawdzięczał go owemu płytkiemu sentymentowi bezdusznego patrjotyzmu, który krótko potem miał sam z taką zaciekłą furją schłostać w „Weselu".

Pawlikowski, zachęcony powodzeniem „Warszawianki", wystawił krótko potem „Lelewela". Jak było do przewidzenia, utwór ten bezkrwisty, bo nie rozogniony zmysłową, plastyczną wizją poety-malarza, doszczętne zrobił fiasco.

Niezrażony tem, zapragnął Pawlikowski wystawić „Klątwę". Ale tu wypowiedział książę Puzyna najuroczystsze swoje Veto, a, aby położyć kres wybrykom Młodej Polski, kazał polsko-austrjackiemu cenzorowi skonfiskować cały nakład numeru „Życia", w którym Wyspiański pomieścił fragment z „Piekła" Vigelanda, tego dziś ogólnie obok Rodina uważanego w Europie za największego rzeźbiarza, fragment, przedstawiający nagiego Szatana, ucieleśnienie wizji Danta: il principe del regno doloroso!

— Dlaczego — pytam, przerażony tą ciężką klęską, cenzora p. Banacha — dlaczego konfiskujecie mi numer?

— Bo szatan jest sprośnie nagi!

— Ależ to fragment olbrzymiej płaskorzeźby, która pomieszczona w państwowem muzeum w Trondhjemie w Norwegji, zwiedzaną jest tłumnie przez wszystkich turystów z całej Europy.

— To mnie nic nie obchodzi, cieszę się tylko, że zdołałem nakład skonfiskować, zanim go zdążyliście rozesłać.

Strata 800 guldenów za nakład tego numeru była już niepowetowaną.

Odtąd „Życie" zostało podważone w swoich posadach, chybotało jeszcze na wszystkie strony, ale przyszła druga i trzecia konfiskata i los „Życia" był przypieczętowany.

Wyspiański mógł bez żalu „Życie" pożegnać, on swoją misję całkowicie, zbożnie i sumiennie spełnił. Chociażby biorąc techniczną stronę druku i wydawnictwa, pozostanie „Życie" w układzie Wyspiańskiego na zawsze wzorem, jak skromnemi środkami można stworzyć coś bardzo szlachetnego i pięknego. Polskie drukarstwo winno mu pomnik wystawić!

A jeżeli drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, w której później Wyspiański wszystkie swoje utwory drukował, stała się wzorem dla innych drukarń i wywołała wśród nich szlachetną rywalizację, jeżeli na „Życiu" Wyspiańskiego wzorowała się poniekąd — może nawet bezwiednie — wspaniała, bo rozporządzająca bez porównania bogatszemi środkami, „Chimera" Miriama, to wszystko zasługą Wyspiańskiego.

Tak, tak! Wyspiański mógł odejść bez żalu — on zresztą był zbyt „souverain", by czegośkolwiek żałować — odszedł, by wykonać w świętem skupieniu swoje gigantyczne pomysły — a już mu się wtedy majaczył „Kazimierz Wielki" i „Bolesław Śmiały" i już wtedy kreślił zdumiewające rysunki piastowskich świetlic, strojów, zbroi, rynsztunków, a nic nie potwierdza tak silnie mego przeświadczenia, że dusza Wyspiańskiego była obecną tym czasom i w niczem nie znalazłbym więcej przekonywającego dowodu na to, że Wyspiański rozporządzał pamięcią przed pamięcią teraźniejszości, jak właśnie te rysunki, którem świeżo w zbiorach Żuławskiego znowu oglądał.

Tak, a nie inaczej wyglądała Krysia i tylko tak mogła być przybraną, tak, a nie inaczej wyglądał Bolesław Śmiały i tak, a nie inaczej książęca świetlica, w której po krwawych bojach w miłosnych szałach spoczywał, a szatan mu zbrodnię podszeptywał.

Trzebaby spędzić całą chmarę najuczeńszych archeologów, badaczy przeszłości naszej, by się u Wyspiańskiego uczyli, jak to drzewiej w Polsce wyglądało.

Wyspiański jedyny jest kompetentny, bo on jedyny po one czasy to wszystko widział, a z przyjściem na świat, nie zatracił, jak zwykły człowiek, pamięci przedbytowych rzeczy, przeciwnie rozogniła mu się ciężką tęsknotą za tym utraconym rajem.

Rajem była dla Wyspiańskiego wszelka Przeszłość!

Wyspiański nienawidził teraźniejszości, gdzie się z nią zetknął, jak w „Weselu", sam chłostał basałykami Roboama, szarpał, kąsał, ciął rany królewską swoją pogardą, a z dzikiem szyderstwem przygrywał on, Wyspiański — Chochoł, sproszony na wesele wpół-pijanemu, odurzonemu, czczemi hasłami otumanionemu tłumowi do niesamowitego tańca:

Lulu, lulu mój maleńki, bohaterem chciało Ci się być, a Tyś bezwolne niemowlę — a miałeś, chamie, złoty róg — coś z nim zrobił?

To też Wyspiański nie należy do współczesnej epoki — on jest zamknięciem, wspaniałem, królewskiem zamknięciem epoki tak zwanego Romantyzmu.

Dusza jego nawiązała z gwiaździstą Trójcą złote struny i na tej niebosiężnej harfie wygrał to, czego Ci trzej wypowiedzieć nie zdążyli. Dziś ani Mickiewicz, ani Słowacki, ani Krasiński nie są do pomyślenia bez tego męczeńskim krzyżem naznaczonego zwornika, jakim jest Wyspiański, a tak samo Wyspiański nie do pomyślenia bez tych trzech olbrzymów.

Pewno, że Wyspiański, jako poeta, nie wytrzymuje porównania z żadnym z nich, ale jeżeli weźmie się pod uwagę c a ł y, bezwzględnie cały jego twór i jako malarza i poety, kto wie, czy szale zbytnioby się przechyliły.

Gdybym miał pisać o Wyspiańskim, jako o człowieku, znalazłbym się w wielkim kłopocie. Było w nim coś bezosobistego, wszystko, co się naokoło niego działo, zdawało się go nie dotykać i nic go nie obchodzić prócz jedynie tych rzeczy, które były w stanie wiecznie pracującą, niezmordowaną jego fantazję zapłodnić.

Milczący, w sobie zamknięty, wsłuchany w to, co mu kto inny mówił — a wątpię, czy słyszał, co się do niego mówiło — rzadko kiedy zdradził się tem, co rzeczywiście myśli.

Jedynie tylko, gdy rozmowa zeszła na Matejkę, wtedy ożywiała się jego twarz, oczy się zapalały i wtedy stawał się wymowny i żadnego sprzeciwu nie znosił, zwłaszcza, gdy ktoś chciałby się jakiejś skazy w Matejce dopatrzyć.

Cenił bardzo Gauguin'a z francuskich malarzy, rozkochany był w Wagnerze i Maeterlincku, a Mickiewicz był mu Bogiem.

Aha! jedno jeszcze wspomnienie:

Po przybyciu mojem do Krakowa, zrzeszyli się wszyscy artyści — poeci, malarze, rzeźbiarze, muzycy — i odczuli gwałtowną potrzebę klubowego lokalu. Znalazł się z łatwością u Turlińskiego. Ale jaką mu dać nazwę: Chat noir? Zbyt już zbanalizowane — Czarny prosiak? — trąciło niemieckiem piwskiem — a więc?

Jednego popołudnia siedziałem sam na sam z Wyspiańskim w nieochrzczonym jeszcze klubie.

Wyspiański, jak zawsze, coś rysował, a ja półgłosem mruczałem ustęp z jednego z najpiękniejszych poematów z „Serres chaudes" Maeterlincka:

„Les paons nonchalants, les paons tout blancs..."

Wyspiański wpadł nagle w zachwyt i w pół godziny było godło klubu gotowe:

Wspaniały biały paw!

Tem się rozpoczyna historja słynnego, a więcej jeszcze osławionego „Białego Pawia", którego prezydentem był Jan Stanisławski, codziennym gościem Józef Mehoffer, często gęsto i Fałat i Pawlikowski, i redaktor „Czasu" Rudolf Starzewski i Włodzimierz Tetmajer i tylu, tylu innych, ten sam „Biały Paw", w którym bezdomny nieraz Wyspiański noce przesypiał na wygodnej kanapie.

Po pogromie „Życia" rozeszły się nasze drogi.

Wyspiański wyjechał gdzieś na wieś, a może zamknął się tylko w swej pracowni, ja zamieszkałem we Lwowie. I tam go po raz ostatni widziałem.

Przyjechał do Lwowa do Pawlikowskiego, który właśnie wtedy był objął dyrekcję nowego Teatru Miejskiego, chciał mu przeczytać manuskrypt „Legjonu" i zaprosił mnie również, bym był obecny.

Niezapomniane te parę godzin, któreśmy w trójkę spędzili w gabinecie Pawlikowskiego. Wyspiański czytał bardzo dobrze, chwilami się rozpalał, głos mu znowu opadał, a mimo, że głosu nie podnosił, nie było nic monotonji, przeciwnie, niezmiernie umiejętne cieniowanie.

Skończył — Pawlikowski i ja byliśmy pod silnem wrażeniem tego iście potężnego dramatu, a długo, długo trwało milczenie.

— To wielkie, wspaniałe — Pawlikowski nigdy niczego nie chwalił — ale to na scenie niewykonalne.

— Daj mi Pan, panie dyrektorze, 500 guldenów, a ja sam stworzę dekoracje — zaperzył się Wyspiański.

— Ale skąd wezmę tych gigantycznych aktorów? — zapytał Pawlikowski.

Wyspiański umilkł.

I, milcząc, wyszliśmy razem już w szarzejący zmrok ulicy.

I Wyspiański nie miał znaleźć tych gigantycznych aktorów i ich pewno nie znajdzie. Wszelkie próby w tym kierunku zawiodły, niszczyły tylko tę wielką, przepotężną wizję.

Aczkolwiek linje tego dramatu załamane. Głęboko się nad tem zamyślił, gdym mu o tem mówił.

I to dziwne: jestem przekonany, że, gdyby była się nadarzyła sposobność, okazałby się Wyspiański równie wielkim architektem, jak był wielkim, jako malarz i poeta.

Namiętnie kochał architekturę, i to wyłącznie tylko gotyk. Przestudjował olbrzymią sześciotomową encyklopedję budownictwa gotyckiego Violet-le-Duc'a z tą niesłychaną sumiennością i skrupulatnością, jakie wszelkie jego poczynania i w sztuce i w życiu prywatnem cechowały, zwiedził cały szereg gotyckich katedr we Francji, a przedewszystkiem w Amiens i Chartres, — pokazywał mi setki rysunków architektonicznych, uwidoczniających nawet najdrobniejsze szczegóły — a z jaką to maesterją, z jakiem głębokiem znawstwem, z jakiem genjalnem, intuicyjnem wczuciem było to wszystko rysowane! — (Chryste Panie! gdzie się podziały te rysunki ? !). Otóż ja, który równie namiętnie ukochałem gotyk, jestem przeświadczony, że nikt może głębiej, niż on, nie wniknął w przepastne tajemnice i nikt by, prócz niego nie zdołał wskrzesić zmarłego cudu gotyku, ale on właśnie w swoim dramatycznym tworze zawiódł, jako architekt.

A całkiem już poplątane architektoniczne linje w „Nocy Listopadowej".

Bądź co bądź jest Wyspiański dla mnie jakoby jakieś fenomenalne zjawisko, potężny ogromem swojego tworu, a nierównie potężny w swej strasznej, ponurej tragedji: był pogrobowcem!

Zamknął w chmurnym i górnym majestacie epokę — nie danem mu było stworzyć nowej, ani jej nawet rozpocząć, ale danem mu było wielkie dostojeństwo, by się wspaniałą kopułą roztoczyć nad sarkofagami tych, z których rodu się wywodzi i tych, którzy przez wiek cały narodowi umrzeć nie dozwolili.

STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI







RÓŻA (projekt dekoracji, akwarela). (ZE ZBIORÓW WŁODZIMIERZA ŻUŁAWSKIEGO W KRAKOWIE) 1904

STANISŁAW WYSPIAŃSKI
(1869—1907)

Na przełomie dwu wieków, w przededniu wielkiego przełomu dziejowego, Wyspiański zabłysnął na horyzoncie polskim niezwykle jasnym blaskiem. I niemal zaraz zgasł przedwcześnie. Umarł młodo, licząc lat 38. Ledwo dziesięć lat upłynęło od chwili, kiedy poczuł w sobie wielki rozpęd twórczy, a już w pełnym rozkwicie wszystkich sił duchowych legł ciężką chorobą, „zmożon przed świątyń własnych progiem." To on sam rzekł, że stał dopiero „przed progiem." I choć czuł, że znękane ciało nie nadąży rozpędowi ducha, że ono już słabnie, omdlewa, martwieje, nie ustawał w pracy do ostatniego tchu i na przyszłego swego trupa patrzył pogodnie, bo „to ciało tylko leży, lecz duch, jak ognia słup!" Od lat chłopięcych tworzył te „własne świątynie" całem napięciem ducha i całym wysiłkiem woli; o nich tylko marzył, do nich dążył, przedzierając się do ich progu żmudnie, uparcie, zawzięcie. Na tym progu śmierć zastąpiła mu drogę.

Ta śmierć przedwczesna, to brutalne ucięcie rozwoju ducha, dochodzącego do szczytu dojrzałości, wzbierającego wciąż twórczymi sokami, by wydać plon ostateczny, to tego wielkiego tragika — tragedja największa. A jednak „zmarł szczęśliwy," ukojenie znajdując w przekonaniu, że jeden żywot nie starczy, by spełnić swe powołanie na ziemi, i że do tej pracy dusza będzie



POSTAĆ STOJĄCEGO APOSTOŁA 1888 (1891?)
(rys. węglem)
(ZE ZBIORÓW MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE)



AKT KOBIETY SIEDZĄCEJ 1888 (1891?)
(rys. węglem)
(ZE ZBIORÓW MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE)

„wielokroć powołaną," aż odda na usługi ziemskiej ojczyzny całe swe bogactwo, całą swą treść i istotę.

Po tym jednym żywocie krótkim, niedokończonym, przedwcześnie urwanym, zostawił spuściznę olśniewająco bogatą, wręcz bezcenną. Umarł sławnym. Co więcej, zaznał sławy za życia.

Nie tu miejsce dochodzić, czemu zpośród dzieł Wyspiańskiego „Wesele" miało stać się tym taranem, który zdruzgotał odrętwiałą obojętność, pobudką, rozniecającą życie, wstrząśnięciem sumieniami, a zarazem zjawiskiem artystycznem, tak w swej nowości niebywałem, iż ludzie w zachwycie osłupieli. Dość, że tak było. Dotychczas słyszano tu i ówdzie o Wyspiańskim, utalentowanym malarzu, pisującym też oryginalne wiersze, ba, nawet sztuki wzruszające, jak „Warszawianka"; po „Weselu" gruchnęła po całej Polsce sława Wyspiańskiego: poety narodowego. Były oczywiście i uszczypliwości i przytyki, lecz powstrzymać nie mogły powszechnego prądu, jak miałkie kamyki nie wstrzymają wezbranego potoka. Słusznie rosła sława Wyspiańskiego-poety, lecz niesłusznie swym blaskiem przyćmiewała Wyspiańskiego-malarza. Darmo pisarze nasi, — cały ich szereg, zgórą czterdziestu — tak wytrawni krytycy, jak uczeni badacze, podkreślali w pracach swych o Wyspiańskim nierozerwalną łączność całej jego twórczości; darmo nieliczni krytycy w krótkich studjach podnosili wielką doniosłość plastycznej właśnie jego twór-



ZE SZKICOWNIKA (rys. ołów.) 1889
(ZE ZBIORÓW ŚP. EDWARDOWEJ LESZCZYŃSKIEJ)



ZE SZKICOWNIKA (rys. ołów.) 1889
(ZE ZBIORÓW ŚP. EDWARDOWEJ LESZCZYŃSKIEJ)

części: — w wyobraźni powszechnej utrwalała się postać wielkiego poety, o którym wiadomo było dość powszechnie, że także malował.

I nie dziwota. Książki Wyspiańskiego dostępne były wszystkim; ze sceny dzieła jego olśniewały widzów i słuchaczów i wstrząsały nimi do głębi. Obrazy jego natomiast nabywali nieliczni ich wielbiciele i zazdrośnie zamykali w swych zbiorach; malowideł ściennych i witraży szukać trzeba było żmudnie po kościołach i muzeach, gdzie wiszą ich kartony niewykonane.

Niepodobna zachwycać się dziełem sztuki na wiarę najlepszego nawet krytyka: trzeba je poznać samemu i poddać swą duszę bezpośredniemu jego wrażeniu. Bo któż zdoła opowiedzieć obraz? oddać słowami tkwiącą w nim moc? Kto zdoła przetransponować na dźwięki to, co w duszy twórcy poczęło się jako bryła, linja i barwa? Artysta-plastyk chciał dziełem swem przemówić bezpośrednio do *widza*. A tu, w najlepszej wierze, między to dzieło a widza wciska się krytyk-pośrednik i zaczyna od tego, że widza przemienia w *słuchacza*, więc go częściowo oślepia. Stąd to wieczyste nieporozumienie między artystą-twórcą a teoretykiem sztuki. Nawet gdy zjawi się człowiek tak wyjątkowy, jak wielki Ruskin, umiejący w dzieła sztuki wnikać okiem artysty malarza, a oddawać swe wrażenia słowem artysty-pisarza, jeszcze wielki Whistler zaskarży go przed sądem o zniesławianie, a na uwagę, że porywa się na największego krytyka świata, zawoła gniewnie: „Największy? Nieprawda. Największym krytykiem był ten, co przemówił do... Balaama!“

To darmo, — pióro złym jest przewodnikiem wzruszeń, bijących z obrazu czy rzeźby; pióro ma dziedziny własne, i samem piórem nie można zyskać dla malarza zrozumienia i uznania. Trzeba zacząć od tego, by dać mu widzów, którzyby się w jego dzieła wpatrzyli. I to jest



ZE SZKICOWNIKA (rys. olów.) 1890
(ZE ZBIORÓW MUZEUM MIEJSKIEGO WE LWOWIE)



ZE SZKICOWNIKA (rys. olów.) 1891
(ZE ZBIORÓW MUZEUM MIEJSKIEGO WE LWOWIE)

zadanie, które spełnić chcą, wedle sił, wydawcy niniejszego tomu: stawić przed oczy miłośników sztuki taki zbiór reprodukcyj dzieł Wyspiańskiego, by sami wytworzyć sobie mogli wyobrażenie o całokształcie jego działalności plastycznej, by zdali sobie sprawę ze znamion jego twórczości; by w bezpośredniem z niemi zetknięciu poddać się mogli natchnieniu, uczuciu i wyobraźni artysty; odczuć jego własną wizję piękna i odgadywać źródła jego twórczej mocy. A jeśli wydawnictwo niniejsze i dla teoretyków sztuki stanie się w ich pracach i dociekaniach ułatwieniem i podnietą,— to przysporzy im zarazem czytelników: ludzi, co nasycili już swój umysł i serce wzrokiem i radzi coś posłyszeć o rzeczach, dobrze już znanych i kochanych.

Zbiór ten oddać winien również niepoślednie usługi wielbicielom Wyspiańskiego-poety. Bo Wyspiański-poeta i Wyspiański-plastyk, to nietylko jeden człowiek, lecz jeden umysł, jedna dusza i jedna siła twórcza.

Gdy chodzi o indywidualność tak wyjątkowo bujną i bogatą, wyrazy stają się za ciasne do jej określenia. Nie starczy na to ani wyraz: pisarz, ani plastyk; nie obejmie całej jego duchowej treści określeniem: myśliciel, marzyciel, malarz, dekorator, rzeźbiarz, dramaturg, inscenizator, tragik, poeta, — nawet artysta, w najszlachetniejszem i najszerszem znaczeniu; — nie wyczerpują jego duchowej treści ani wyrazy te każdy z osobna, ani wszystkie, razem wzięte. I, rad nierad, człowiek sięgnąć musi po wyraz nad inne wielki i dostojny, jedyny, który Wyspiańskiemu przystoi: wyraz *twórca*.

Wyspiański nie rozpraszał się na różne rodzaje sztuki. Wręcz przeciwnie, starał się je wszystkie w sobie skupić, by z ich pomocą dać wyraz twórczości, co rozpierała mu piersi. I tego



ZE SZKICOWNIKA (rys. ołów.) 1890
(ZE ZBIORÓW MUZEUM MIEJSKIEGO WE LWOWIE)



ZE SZKICOWNIKA (rys. ołów.) 1890
(ZE ZBIORÓW MUZEUM MIEJSKIEGO WE LWOWIE)

było mu zamało, choć każdy rodzaj na swój sposób przeinaczał i wybijał na nim osobiste piętno; całe życie szamotał się jeszcze z muzyką, która była mu tak niezbędna, że w każdem jego dziele odzywają się jej podźwięki, a nie zdołał jej sobie shołdować i uczynić narzędziem powolnem.

Wyspiański ma prawdziwego twórcy wszystkie cechy znamienne. Najpierw, iż w każdej dziedzinie, której się dotknął, pozostawił rzeczy nowe, których przed nim nie było. Dalej, że wszystko czerpał zawsze z siebie, na wszystko patrzył własnem okiem. Rzeczy banalnej, oklepanej, konwencjonalnej, nikt nie znajdzie w jego dziele. Środkami wypróbowanymi wręcz gardził, ubitych gościńców unikał, szedł zawsze własnym szlakiem, sam torując sobie drogę. Tworzywo czerpał zewsząd, lecz zawsze, by tworzyć zeń rzecz nową, własną. Nie przeżuwał niczego.

Twórczość nie jest u Wyspiańskiego stanem jakimś wyjątkowym, zależnym od chwilowego natchnienia. Jest mu ona chlebem powszednim, nieodzowną potrzebą ducha. Powiadają, że i Homer czasem drzemał; Wyspiański nie drzemał nigdy. Twórczość jego była w ustawicznem napięciu. Na jej usługi oddane były nieustannie wszystkie władze jego ducha. Więc przedewszystkiem umysł badawczy, wnikliwy, przeszywający wszelkie tradycyjne czy konwencjonalne obsłonki, by wszędzie dotrzeć do dna, do samego jądra, przeniknąć wskróś wszystkiego istotę. Dalej — wrażliwość artystyczna, aż niesamowicie pożądliwa, wszystko wchłaniająca, nigdy nienasycona, wiecznie łaknąca i głodna. Czujność jego na wrażenia artystyczne jest tak zaostrzona, wciąż w tak niecierpliwem wyczekiwaniu nowych wstrząśnień, iż możnaby ją chyba porównać z naprężeniem kochanka, nadsłuchującego kroków ukochanej, lub myśliwca, czyhającego na tokowanie głuszca. W rozkoszach jego artystycznych uczestniczą nietylko wszystkie władze duchowe, lecz, rzekłbyś, wszystkie zmysły w ekstazie zawrotnej. Gdy myśli o postaciach Homera to „dusza w nim wywraca koziołki“ i czuje „jakby mu ktoś miód i mleko lał na



ZE SZKICOWNIKA (rys. ołów.) 1890

(ZE ZBIORÓW MUZEUM MIEJSKIEGO WE LWOWIE)

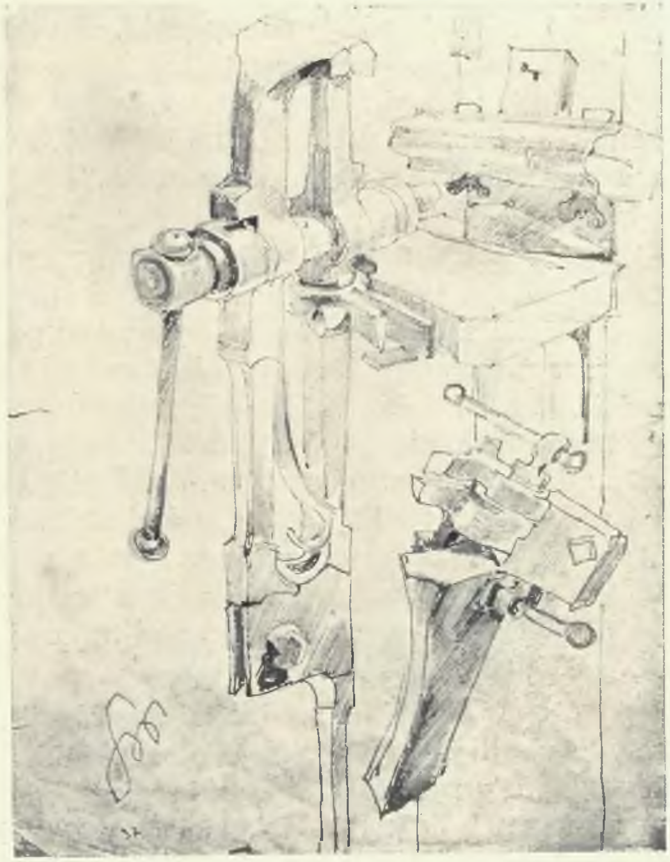
serce." Gdy zbliża się do katedry w Reims, serce zamiera mu w piersi, coś w nim woła „Nie chodź dalej, wróć się!" — to obawa, że rzeczywistość nie sprosta oczekiwaniom. Są wrażenia tak silne, że się przed niemi wzdraga: Hamleta nie widział na scenie, „nie miał odwagi go zobaczyć!"

Wrażenia te nie są chwilowe i przemijające, lecz, raz wchłonięte w duszę i przyswojone, pozostają w niej na zawsze, wciąż świeże i żywe, iż zapewne nieraz stawią się opornie wrażeniom nowym, nim te znów organizm artystyczny na swą modłę przetopi i przyswoi. I bodaj, czy z tego starcia dawnych wrażeń z nowemi nie wyłania się żywioł dramatyczny, będący zawsze podłożem twórczości Wyspiańskiego. Bo wszelkie wzruszenie artystyczne zapładnia twórczość poety. Czasem dzieje się to w sposób nieoczekiwany i nieuchwytny, urągający wszelkim dociekaniom badaczów, szukających biurokratycznie „priorów" dla artystycznej twórczości. Huk dzwonu katedry w Reims przemienia się w jego wyobraźni w widok korowodu postaci w złotogłowiach i zbrojach, ściganych przez rozszalałe tłumy półnagie i obdarte. Raz Wyspiański w notatniku zapisuje: „Kończę Hamleta. Muzyka gra. Rozwijam dalej Hamleta." Kto zgadnie, co kiedy służyło poecie jako surowe tworzywo? Kto przeniknie szlaki jego duszy twórczej? Nie sprosta temu nawet twórca inny, bo ten zna drogi inne: swoje własne.

U Wyspiańskiego pierwszym zawiązkiem utworu bywała chyba najczęściej jakaś chwila przeżycia lub wzruszenia artystycznego, które stanęło w dramatycznem przeciwieństwie do faktycznej lub myślowej rzeczywistości. Ta chwila wzbudziła w duszy poety wizję, której umysł jego nadawał myślowy zręb, by go wyobraźnia omotała w poezji przędziwo cudowne.



ZE SZKICOWNIKA (rys. ołów.) 1890
(ZE ZBIORÓW MUZEUM MIEJSKIEGO WE LWOWIE)



ZE SZKICOWNIKA (rys. ołów.) 1890
(ZE ZBIORÓW MUZEUM MIEJSKIEGO WE LWOWIE)

Bo chociaż dzieła jego nieraz olśniewają nas wzlotami szalonymi wyobraźni nieokiełzanej, chociaż oszałamiają nas zwidzeniami, graniczącemi niemal z halucynacją, to jednak wszystkie wspierają się na szkielecie myślowym twardym i nieugiętym, wymurowanym niechybnie. Sam Wyspiański tak o sobie mniemał.

Nie byłem z Wyspiańskim w zażyłości, ale spotykaliśmy się niejednokrotnie, a raz nawet spędziliśmy we dwójkę noc całą, do białego dnia, na żywej rozmowie.

Było to w epoce tworzenia „Wesela", o którem mówił mi krótko, że bierze pewne grono ludzi i dramatyzuje ich myśli. Ale opowiadał zarazem, co więcej, grał całe sceny, przyczem uderzyło mię, jak nienapisane jeszcze sceny widzi z najmniejszymi szczegółami, jak baczny reżyser, a nie sam twórca tych zjaw fantastycznych. Tak pokazywał mi, jak Marysia w chwili ukazania się Widma wesprze się prawem ramieniem o odrzwia; jak podczas całej sceny drzwi weselne stać muszą otworem, „inaczej przepadłoby całe jej wrażenie." Gdy rozmowa potrąciła o metody pisarskie różnych autorów, Wyspiańskiemu — o dziwo! — imponował najwięcej Sardou ze swem rzemieślniczo mechanicznym sposobem budowania dramatów. Wspomniałem mu, że pytałem raz Sienkiewicza, czy rzeczy swe pisze w jednym ciągu, czy też zgóry kreśli sceny, które pociągają go najbardziej, i że odpowiedział: „Nigdy! Gdybym z strucli wyjadł rodzynki, nie miałbym już ochoty imać się ciasta. Myśl o scenie, która mię pociąga, jest mi podnietą, że spieszę się do niej co żywo." Wyspiański odparł swym tonem stanowczym:

„Ja nie. Ja pisuję na wyrywki. By zacząć tworzyć, muszę wpierw ustalić dwie rzeczy: *linję* i *ton*. Gdy to mam, reszta jest już rzeczą wykonania. Linja zarysowuje się w mej myśli przeważnie, jako *sklepienie* ciosowe, w którem zgóry widać rozmiar, kształt i miejsce każdego kamienia. Skoro to wiem, jest mi już obojętne, w jakim porządku obrabiam kamienie. Zwykle zaczynam od środkowego, od zwornika."

Nie zwróciłem wówczas uwagi na znamienny szczegół, że do określenia swej twórczości pisarskiej Wyspiański używał wyrazów, zaczerpniętych z dziedziny malarstwa, muzyki i architektury: linja, ton, sklepienie. A gdy dziś tę rozmowę wspominam, nasuwa mi się uwaga, że rzeczywiście w każdem dziele Wyspiańskiego tkwi ten szkielet zwarty i potężny, murowany z ciosu. Lecz nie w każdem jednakowo widoczny. W niektórych zarysowuje się jasno i wyraźnie, iż z łatwością wspiera się na nim myśl widza czy słuchacza; w innych doszukiwać się go trzeba mozolnie, gdyż wyobraźnia poety, podczas „obrabiania kamieni", pokryła je rzeźbami z takim nadmiarem bogactwa, iż zamąciły i zatarły tę linję sklepienia podstawową. I, gdyby po widoczności tej linji sądzić o doskonałości skończonego dzieła, wnosićby można, że jednak Wyspiański-wykonawca opanował sztukę plastyczną w stopniu najwyższym, że stała się w jego ręku najpowolniejszem, najsprawniejszem narzędziem na usługach ducha. Mówię Wyspiański-wykonawca, gdyż Wyspiański-twórca jest zawsze jeden, we wszystkich dziedzinach równie jednolity i wielki.

A teraz epizod inny, oświetlający Wyspiańskiego nie w natchnieniu, lecz w życiu codziennem, w chwili tak powszedniej, że bodaj takie Homer obierał na drzemkę. Było to pod koniec zeszłego wieku; młody Wyspiański przyszedł do muzeum Narodowego w Krakowie oglądać świeżo urządzoną salę Matejki. Jak mu się podoba? Nieźle. Ale on urządziłby to inaczej. Nikogo to nie dziwiło. Wyspiański zawsze wszystko urządziłby inaczej, przerobiłby na kopyto własne. Wszak złośliwi mawiali, że już w pierwszym dniu stworzenia byłby przerwał Stwórcy wykrzyknikiem: „Nie tak, Panie Boże!" Ale Wyspiański nie ogranicza się do negatywnego „inaczej". Opowiada, jak być powinno: obrazy Matejki pośrodku, dobrze; ale wkrąg ich zawiesić należy obrazy innych, na których tle wystąpiłaby wyraźnie odrębność twórcza Matejki. I jął określać każdy obraz z osobna: całą ich gamę. Ktoś zauważył, że takich obrazów znaleźćby można parę, lecz innych niema. Wyspiański wzruszył ramionami: taki drobiazg! Cóż łatwiejszego, jak je wymalować.

Bo i w chwili tak banalnej, jak zwiedzanie nowootwartej sali, wiecznie działający aparat twórczy Wyspiańskiego nie spoczywał. I z bezwzględnością twórcy podporządkowuje zaraz myśli własnej wszystko: całe Muzeum z obrazami, wszystko to zagarnia dla siebie, jako własne tworzywo surowe, które wyobraźnia jego wnet przetapia na nową zjawę, — na ścianę-obraz-dramat: duch Matejki, zmagający się ze sztuką i umysłowością współczesną. Ma już linję i ton, reszta już tylko rzeczą wykonania!

Minął lat dziesiątek. Wyspiański jest już złamany chorobą, lecz duchowo potężny, jak nigdy. Jest to epoka twórczości gorączkowej. Równocześnie maluje obrazy, pisze dramaty, komponuje witraże, dekoracje ścienne, sprzęty domowe, zabiega o dyrekcję teatru, inscenizuje dramaty, przygotowuje repertuar na pięć miesięcy, a pod datą jednego dnia (27 grudnia 1904) zapisuje: „oddaję ‚Hamleta' do druku, ‚Klątwa' wyszła"; a w dwa dni później: „piszę I akt ‚Odyssa', zaczynam II"; nazajutrz: „kończę akt II ‚Odyssa', zaczynam III"; znów nazajutrz: „kończę akt III, Ekielski przynosi model Akropolis." Spotkawszy go w tym czasie, zagadnąłem o politykę. Słuchał uważnie, poczem rzekł:

„Wie pan, ja chciałbym objąć redakcję dzienników krakowskich."

„Którego dziennika?"

„Mówię dzienników krakowskich", — wszystkich, od „Czasu" po „Naprzód". Chciałbym pokazać, jak każdy z nich winien być redagowany ze swego stanowiska."



ZE SZKICOWNIKA (rys. ołów.) 1890
(ZE ZBIORÓW MUZEUM MIEJSKIEGO WE LWOWIE)



ZE SZKICOWNIKA (rys. ołów.) 1890
(ZE ZBIORÓW MUZEUM MIEJSKIEGO WE LWOWIE)

Przytaczam takie drobne szczegóły, gdyż malują umysłowowość Wyspiańskiego lepiej, niżbym to ja uczynić zdołał. Widzimy, jak w jego myśli na poczekaniu wszystkie dzienniki stają się *dramatis personae*, toczące z sobą o duszę polską bój zażarty w sposób, który artysta przemyślał, by był godny łupu, o który toczy się walka. Wyspiański przewidział już zapewne tego starcia siłę wypadkową.

Więc w tej samej myśli pozwolę sobie jeszcze zaryzykować pewną hipotezę. W roku 1895 Wyspiański pisał do przyjaciela:

> „Wierzę dziś w nieokreśloność jakąś flamariońską, w jakieś *au delà* stimmungowe, w nieśmiertelność strasznie samotną. Gotów jestem wymyślić religję nową i stworzyć cały świat boski, cały Olimp nowoczesny mój, całe świętych obcowanie. I przemyśliwam nad nowym kościołem, budynkiem, którыby był mieszkaniem nowych bóstw, nowego Boga. Jakby to mogło być piękne! — Nie idzie tu o sektę, ale o zebranie tych pojęć, z jakich się my, dzisiejsi, składamy i o danie im wyrazu, celem określenia rzeczy, mniej łatwo dających się określić."

Był to stan jego przejściowy. Lecz przypuśćmy, że przemienił się w trwały, i że Wyspiański miał możność i środki, by myśl swą urzeczywistnić. Czyby zaczął od formułowaniu dogmatów? Ani mowy! Nie wątpię, że najpierw narysowałby plan kościoła, obmyślany w najdrobniejszych szczegółach, by dał wyraz pojęciom tym, „nie tak łatwo dającym się określić"; że potem skomponowałby malowidła ścienne i witraże, wyobrażające tę „nieśmiertelność strasznie samotną" i stan duchowy pokolenia, któremu taka nieśmiertelność przyświeca, jako jedyna nadzieja; że potem w tej świątyni ustawiłby scenę nową, nigdzie dotąd niebywałą, i dla niej stworzył nowe, religijno-poetyczne misterja, w których byłyby podźwięki i misterjów helleńskich



STUDJUM (pastel) 1893
(ZE ZBIORÓW PROF. DR. T. ESTREICHERA, W KRAKOWIE)



DZIEWCZYNKA (pastel) 1893
(ZE ZBIORÓW MUZEUM MIEJSKIEGO WE LWOWIE)

i chrześcijańskiego Średniowiecza, lecz w swej formie i treści znowa wytrysłe wprost z duszy, krzepkie, świeże, zdumiewające oryginalnością, głębokie myślami, olśniewające poezją i wyobraźnią, a swym nastrojem zawrotne. I w tej świątyni wierni łatwo odnajdowaliby swą duszę z wszystkiemi jej tęsknotami i porywami, a dla zgłębienia wszystkich wizyj i symbolów w misterjach uczeni spisaliby całe bibljoteki.

Zaś wszyscy opuszczaliby świątynię w głębokiej zadumie i bezmiernym smutku, od którego próżno broniłby się jej twórca całą siłą woli.

Smutek unosi się nad postacią Wyspiańskiego przez całe, krótkie życie.

Spisywać jego życiorys nie łatwo. Składa się z faktów, które spisać można w czterech wierszach, i z przeżyć duchowych, o których łacno napisać cztery tomy, gdy ukaże się cała korespondencja poety, gdyż ten zamknięty w sobie człowiek w listach odsłaniał swą duszę.

Nie jestem do tego powołany, ani też jest dzisiaj mem zadaniem opowiadać życie Wyspiańskiego, roztrząsać jego dzieła i oceniać obrazy. Nie piszę studjum dla uczonych, lecz dla tych, co wpatrywać się będą w reprodukcje dzieł plastycznych Wyspiańskiego, — przypomnienie wytycznych chwil jego żywota, trawionego gorączką twórczą.

Wspomnieć więc muszę o dzieciństwie, w którem formowały się zarodki dzieł przyszłych. Dzieciństwo to miało tło smutne i ponure, że aż kusi człowieka przedstawić małego Wyspiańskiego, jak Orcia z „Nieboskiej", co „nie hasał na kijku, much nie mordował, nie wbijał na pal motyli," jeno w smętnej zadumie błąkał się pośród grobowców Wawelu. Tak nie było. Każde wrażenie pozostawiało na Wyspiańskim ślad trwały. Tak też i smutek, owiewający jego mło-



PORTRET L. RYDLA (pastel) 1894
(ZE ZBIORÓW ANNY RYDLÓWNY W KRAKOWIE)



PORTRET WŁASNY (pastel) 1894
(ZE ZBIORÓW A. CHMURSKICH W KRAKOWIE)

dość, wgryzał mu się chyłkiem w duszę głęboko, by ujawnić się jednak dopiero w dojrzałym wieku. Na razie był mały Staś dzieciakiem wesołym i swywolnym, pacholęciem ochoczem i roześmianem, chłopakiem czupurnym i skłonnym do figlów.

Ojciec jego Franciszek, kolega Matejki, rzeźbiarz z niewątpliwym talentem, zrobił przykry zawód i przyjaciołom i sobie: przestał tworzyć. Ma wciąż oko i rękę sprawną, jeno brak mu serca. W chwili, gdy syn mu się urodził, ma pracownię w domu Długosza u stóp Wawelu, lecz już rzemieślniczą raczej niż artystyczną. W przedniej izbie, z widokiem na stoki Wawelu, czeladnik i dwu uczniów ustawiają po półkach świeżo z gipsu odlane popiersia królów polskich i poetów oraz postumenty i konsole, jak niemniej pokupnych wielce gipsowych żydków z kiwającemi się głowami. W głębi stoją dwa wielkie pnie lipowe, z grubsza ociosane, lecz poczerniałe i ponure, jak nagrobki nadziei zawiedzionych. Pan Franciszek miał z nich rzeźbić posągi św. Wojciecha i Stanisława dla katedry wawelskiej. Podchodzi czasem do nich z dłutem w dłoni, ale pod nogami pląta mu się dzieciak rumiany i jasnowłosy; w tylnych dwu izdebkach od podwórza dogorywa mu żona młoda, urodziwa, rozumna, serdeczna, suchotnica. Z gniewem p. Franciszek rzuca dłuto; nie, dziś jakoś robota nie idzie; trzeba podniecić fantazję. Więc chwyta za kapelusz i ul. Kanoniczą biegnie na róg Poselskiej do Kosza. I już przy lampce wina siedzi w sklepionej izbie mrocznej, lecz fantazja jakoś nie wraca. Może zwiduje mu się, że i tutaj stoją przed nim rzędem potężne pnie lipowe, jeno że z nich lecą drzazgi i wióra, a wyłaniają się, jedna za drugą, twarze brodate, wyraziste, pochylone, to znów ramiona dziwnie wygięte. Bo ten dom, w którym siedzi, to dom Wita Stwosza! Może w tej właśnie izbie, gdzie szuka fantazji w winie, wielki mistrz ciosał figury do ołtarza Marjackiego. Chwiejnym krokiem p. Fran-



PORTRET TRZECH PANIEN (pastel) 1894
(ZE ZBIORÓW WŁODZIMIERZA ŻUŁAWSKIEGO W KRAKOWIE)

ciszek wraca na Podzamcze złamany i zgryźliwy, nadsłuchuje, jak w podwórzu dźwięczy serdeczny śmiech Stasia, co zwołał rówieśników i objął nad nimi komendę; jak żona kaszle w alkowie. Wyjrzał na słońce, chylące się już ku Wiśle; zmrok zapada; odzywają się jakieś dzwony, to znów zegary po wieżach wydzwaniają godziny. Milczy jeno stary „Zygmunt": zahuczy dopiero w dniu Zmartwychwstania.

Pan Franciszek widzi wyraźnie wymarzonych świętych: Wojciecha i Stanisława, godnych katedry Wawelskiej. Jaka szkoda, że już ciemno; jutro weźmie się do pracy niezawodnie.

Po śmierci matki zabrała malca jej siostra, Stankiewiczowa, i zaopiekowała się sierotą serdecznie. Choć pieszczono go i psuto, Staś wymykał się chętnie na Podzamcze, gdzie stały popiersia królów i pnie lipowe, z których ojciec wyrzeźbi przepysznych świętych. Tam zresztą piętrzył się ukochany jego Wawel. I ciotka chadzała z nim na Skałkę i do trumny św. Stanisława na Wawel i opowiadała mu piękne historje o królach i bohaterach, uczyła go nawet pacierza przed cudownym Chrystusem, co do królowej Jadwigi przemówił. Ale zawsze to przyjemniej



GŁOWA DZIEWCZYNY (pastel) 1895
(ZE ZBIORÓW E. HR. RACZYŃSKIEGO W ROGALINIE)



GŁOWA MŁODEJ KOBIETY (pastel) 1895
(ZE ZBIORÓW E. HR. RACZYŃSKIEGO W ROGALINIE)

wałęsać się tam z rówieśnikami, przemknąć się na wieżę, brzdęknąć w „Zygmunta", by zadźwięczał, i zbiec nim świątnik nadbiegnie. Albo też przekraść się przez straże, broniące dostępu do Zamku i krążyć po krużgankach, kędy chadzali królowie, a gdzie dziś koszary. Dopiero dwa lata przed śmiercią Wyspiański otrzymał pozwolenie rysowania c. i k. objektów wojskowych na Wawelu; ale ukradkiem rysował je już w dzieciństwie. Rysował zgoła wszystko: i pomniki, i kwiaty, i portrety, i kompozycje fantastyczne. Rozwijał się bujnie, w szkołach („u Larischa", a potem „u św. Anny"), czynił postępy szybkie, zwłaszcza, że jakoś psim swędem umiał wszystko, czego nie uczono w szkołach.

Wuj Stankiewicz lubił go bardzo. Gorący patrjota, tak wytrawny konspirator, że po roku 1848 policja nie zdołała mu udowodnić zbrodniczych knowań przeciw bezpieczeństwu c. k. monarchji, wuj Kazimierz często bywa smutny. Bo i jakże? Rany po r. 1863 niezabliźnione, represje sypią się jedna za drugą; potem — Sadowa i Sedan, że aż „zimno zrobiło się w Europie", nad którą cięży żelazny kanclerz w pikelhaubie, przyjaźniący się z nowym carem, głupim, upartym, brutalnym. W jednej Galicji nieco swobód, marnowanych na waśnie wewnętrzne. Wuj, żyjący w zażyłości z Matejką, zżyma się na „tromtadratów", że zniesławiają druha serdecznego Matejki, męża nad wszystkich szlachetnego, którego tylu ludzi światłych uważa za swe sumienie: Józefa Szujskiego. Wymyślają mu od „Stańczyka", od „zabijacza ducha" od „zdrajcy"! I za co? Że bez miłosierdzia smaga wszelkie komedjanctwo patrjotyczne, wszelką nieszczerość, udawanie, pozę, budzenie do niczego, że domaga się pracy i jeszcze pracy; że woła: „Twarde są czasy, więc i my bądźmy twardymi!", że głosi: „Prawda was wyswobodzi", że wciąż działa pod hasłem: „Oddam chwałę Bogu, prawdę ludziom, niech boli, jako chce!"

Mały Staś wie to wszystko. Wszak na podorędziu na biurku wuja stoją rzędem oprawne roczniki „Przeglądu Polskiego" ze zjadliwą „Teką Stańczyka" i płomiennymi artykułami Szujskiego. A Staś czyta wszystko, czego dopadnie. Czyta Mochnackiego, Kubalę, Kalinkę, poetów umie na pamięć, zachwyca się Mickiewiczem, Słowackiego wręcz wchłania (niebawem zabierze się do Dantego, Schillera i Goethego). A gdy raz się wgryzie we wrażliwą duszę dzieciaka, każdy



GŁOWA DZIEWCZYNKI (pastel) 1895
(ZE ZBIORÓW E. HR. RACZYŃSKIEGO W ROGALINIE)



STUDJUM (rys. ołów.) 1897
(ZE ZBIORÓW WŁ. ŻUŁAWSKIEGO W KRAKOWIE)

wstrząs duchowy pozostanie tam już na zawsze i przetopiony we własnym ogniu twórczym odezwie się po latach głosem własnym — i jak się odezwie!

Ale dzisiaj Staś słucha wywodów wuja niecierpliwie, gdyż umówił się z najdawniejszymi przyjaciółmi: Mehofferem, Opieńskim, Estreicherem i Nowickim, że zejdą się w podwórzu na Podzamczu lub u pp. Opieńskich, by grać Szekspira. On te przedstawienia urządza. Wszyscy czterej są od pierwszych klas gimnazjalnych stałymi bywalcami w teatrze, lecz choć Janek Nowicki deklamuje tak cudownie, że chyba jednej Modrzejewskiej z nim się mierzyć, jednak Staś jest nietylko „bohaterem" niebylejakim, ale i ekspertem największym. Wszak z tektury ulepił cały model teatru z widownią i sceną, nie takiego oczywiście teatru, jaki jest, lecz, jakim być winien, wedle... małego Stasia. Niebawem przedstawienia te przenoszą się do sal starej Bibljoteki Jagiellońskiej, w niedziele zamkniętych, lecz mały Estreicher klucz do nich u ojca wyprasza. Czasem mali artyści dają po znajomych domach gościnne występy, na które Staś inscenizuje „Mindowe" ze skrótami i „poprawkami" i z tektury lepi, srebrzy i złoci zbroje i szyszaki. (Byle ktoś nie zrobił odkrycia, że „Akropolis" wywieść należy ze słów Hejdenricha: „te krwawe mary męczenników, rzucają już obrazów płótna — i stoją tu przedemną — ożyły obrazy...", gdyż takie wizje są tak natury Wyspiańskiego nieodrodne, iż nie potrzebował do nich mechanicznej podniety!). A dopieroż to była radość, gdy z małym Mehofferem zakradli się raz do Starego teatru za kulisy, iż od tyłu przyjrzeć się mogli tajemnicom sceny, na której, pod koniec szkół, mieli nawet raz wystąpić w rycerskim rynsztunku, wkręciwszy się jakoś na statystów.



Z NOTATNIKA „ZIELNIK“ (rys. ołów.) 1896—1897
(WŁASNOŚĆ A. CHMURSKICH W KRAKOWIE)



Z NOTATNIKA „ZIELNIK“ (rys. ołów.) 1896—1897
(WŁASNOŚĆ A. CHMURSKICH W KRAKOWIE)

A równocześnie Staś czyta i czyta. Tom za tomem dobywa z bibłjoteki wuja, zasobnej w poważne dzieła, i czyta tem zawzięciej, że nauka szkolna nie zdoła zaspokoić jego nienasyconego głodu wiedzy. Cóżby bez książek wuja wiedział o świecie starożytnym i Helladzie? Greki w wyższem gimnazjum uczy prof. Rypeł, uczony i od uczniów wymagający biegłości w gramatyce; nauczyciel surowy, lecz sprawiedliwy, chyba że ktoś nosi nazwisko szlacheckie, czego już chyba wybaczyć niepodobna. Profesor języka polskiego, Ziemba, ceni u uczniów styl piękny i kwiecisty, i oczytanie w dziełach wielkich pisarzów. Podobnie działa germanista Molin, rozszerzający naukę literatury niemieckiej nawet na Szekspira, byle wszczepić w młode umysły własne dlań uwielbienie. Historji uczy Miklaszewski, patrjota gorący, wymowny, porywczy, gotów przez trzy godziny opiewać śmierć Katona, a potem w braku czasu trzy wieki przeskoczyć, lecz tak gorliwy, że ulubionych uczniów oprowadza po Wawelu, od pomnika do pomnika, i opowiada z zapałem minione, wielkie dzieje. Przez wdzięczność Wyspiański i Mehoffer ofiarowują mu album rysunków, przedstawiających zabytki wawelskie.

Bo młody Wyspiański równie zawzięcie rysuje, jak czyta. Rysuje stary Kraków po kościołach, podwórzach; chodzi do Muzeum narodowego, gdzie prof. Łuszczkiewicz zachęca go do odrysowania stylowych zabytków i daje mu wskazówki, a z ucznia tak jest zadowolony, że jego prace pokazuje samemu Matejce, a ten po ramieniu klepie młodzieńca, którego zna i lubi od dzieciństwa.

I tak mijają lata szkolne. Wyspiański uczy się, bawi i psoci. To nie suchy mól książkowy, jeno chłopak pełen rozpędu i życia, znajdujący uciechę w rzeczach, co w jego wyobraźni budzą widziadła jeszcze piękniejsze niż te kwiaty, w których lubuje się od dzieciństwa. Nastaje czas matury. Przyjaciele zbierają się na naradę: Wyspiański ma wiadomości bardzo rozległe,



Z NOTATNIKA „ZIELNIK" (rys. ołów.) 1896—1897
(WŁASNOŚĆ A. CHMURSKICH W KRAKOWIE)



PÓŁAKT DZIEWCZYNKI (rys. węgl.) 1898
(MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE)

ale nie pokrywające się szczelnie z wymaganiami szkolnemi; nużby też dostał „dwóję", on, ulubiony wodzirej świetnej klasy! Do tego nie można dopuścić. Więc kolega Radomyski podejmuje się przerobić z nim sumiennie cały materjał i Wyspiański maturę zdaje.

Po maturze widzi się człowiekowi, że dobił już do kresu, że cały świat stoi przed nim otworem, jeśli nie wręcz do niego należy. Ja, pomnę, dałem tym uczuciom wyraz, idąc do cukierni Mauricia, wypijając dwie czekolady, potem zjadłem cztery ciastka, zapaliłem papierosa, siadłem do dorożki i kazałem obwieść się dokoła miasta.

Różne snać bywają upodobania, skoro „dojrzały" Wyspiański postąpił zgoła inaczej. Wujostwo tak byli uszczęśliwieni, iż nie byliby mu poskąpili nawet na zbytki. Ale on miał już ułożony plan inny: pójdzie z ołówkiem po kraju i rysować będzie, co zobaczy. Więc pielgrzymuje Podkarpaciem po wsiach i miasteczkach, rysuje kościoły, szpera po zakrystjach i kruchtach, a pracuje tak zapalczywie, że pod jedną datą znajdziemy w albumie po kilkanaście rysunków, wykończanych wieczorami piórkiem. Pięć tygodni trwała ta wędrówka, gdy, gdzieś w Haliczu, choroba kres jej położyła. Wyspiański wraca, by jesienią zapisać się na wydział filozoficzny Uniwersytetu i na ucznia Szkoły sztuk pięknych pod dyrekcją Matejki.

W Uniwersytecie słucha wykładów literatury Tarnowskiego, archeologji Łepkowskiego i z największem zajęciem — historji sztuki Marjana Sokołowskiego. Sokołowski nie jest może uczonym bardzo gruntownym, ale jest znawcą i wielbicielem sztuki, więc rad jest, że spotkał zapaleńców, których może wprowadzać w jej świat zaczarowany. A że jest przytem w dalekim świecie bywalcem i ma reprodukcje ze wszystkich muzeów, Wyspiański przesiaduje w jego ga-



STUDJUM (pastel)

(ZE ZBIORÓW WŁADYSŁAWA KOŚCIELSKIEGO W MIŁOSŁAWIU) 1895

binecie godzinami, łapczywie chwytając świeży powiew wielkiej sztuki Zachodu. W Szkole sztuk pięknych pracuje twardo, uczy się techniki rysunku i malarstwa. Kierownikiem jego jest tu stary znajomy, prof. Łuszczkiewicz, wszczepiający w uczniów zamiłowania własne i urządzający z nimi wycieczki po kraju w poszukiwaniu ciekawych zabytków architektury. Z wycieczek tych Wyspiański przynosi, między innemi, cały zbiór rysunków kropielnic gotyckich i renesansowych, wyszukanych po kościółkach wiejskich.

Jak się na nim odbiły te lata uniwersyteckie? Jest pracownikiem zbyt zapamiętałym, by mieć czas na politykę, od której stroni stale. Sympatje ciągną go w stronę wydziedziczonych,



PORTRET WŁODZ. TETMAJERA (rys. węglem) 1899
(MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE)



ŚMIERĆ MATKI (ol.) 1894
(ZE ZBIORÓW WŁODZ. ŻUŁAWSKIEGO W KRAKOWIE)

zwłaszcza w stronę ludu, a szlachty nienawidzi. W wycieczkach swych poznał spory szmat kraju, lecz chyba niewiele zawadzał o te stare dworki, w których czasu mroźnej zimy przechowywała się polskość żywa, jak u Kory ziarna, skoro w szlachcie widzi jeno tych, co pychą i lenistwem zgubili ojczyznę. Pod względem artystycznym Szkoła krakowska nie wycisnęła na nim wyraźnego piętna. Na jej czele stał wielki Matejko, który wywierał na Wyspiańskiego zdawna wpływ przemożny, jako człowiek, myśliciel, patrjota, i artysta rozmiłowany w przeszłości narodu. Wyspiański nieraz myślał obrazami Matejki (Wesele), ale Matejko, genjalny przeżytek romantyzmu, był talentem zbyt indywidualnie potężnym, by mógł stworzyć szkołę. Inni profesorowie: Löfler, Cynk, Jabłoński, z tradycjami akademji wiedeńskiej i monachijskiej, są (jak zawsze profesorowie) dla młodego pokolenia malarzami starej daty, na których nie należy się oglądać w poszukiwaniu dróg nowych. A wśród młodszego pokolenia też takich przodowników niema. Wprawdzie powróciło świeżo do Szkoły paru jej starszych uczniów, malujących teraz kompozycje pod okiem samego Matejki i gniewających mistrza importowaną z Monachjum najnowszą „moderną": realizmem. Dziwnie spóźniona nowalja! Pogromca akademickiego realizmu, zwalczany zrazu i wyśmiewany Manet, tryumfuje w Paryżu oddawna, stał się już niemal klasycznym, iż obrazy jego wieszają w Muzeum luksemburskiem, kiedy akademicko-monachijski realizm przywieziono do Krakowa, jako prąd najnowszy. Przypadek sprawił, że Wyspiański rozminął się szczęśliwie z tym „nowym" prądem.



STUDJUM (rys. węglem) 1895
(WŁASNOŚĆ BERNARDA CHRZANOWSKIEGO W POZNANIU)



STUDJUM (rys. ol.) 1895
(ZE ZBIORÓW DRA W. KLUGERA W KRAKOWIE)



STUDJUM DO POLONJI (pastel)
(WŁASNOŚĆ PROF. DR. F. KRZYSZTAŁOWICZA W WARSZAWIE)

Od dzieciństwa ukochaniem Wyspiańskiego był stary Kraków. Przylgnął do niego sercem i wyobraźnią raz na zawsze. Pierwszym widokiem, na który padły jego oczy, był Wawel: wyniosła, monumentalna zagadka, której przeniknienie staje się namiętną potrzebą dziecięcej duszy. Powraca tam, dzień za dniem i rok za rokiem, ogląda wszystko, rysuje wszystko, wszystko pamięcią ogarnia; pierwsze rojenia dziecięce wiją się koło pomników i grobów królewskich. Kościoły i wieże krakowskie nie są dlań zabytkami architektury, lecz nieodłącznymi towarzyszami młodości, stojącymi żywo przed oczyma, gdy wczytuje się w historyków i poetów. W tem rozmiłowaniu utwierdza go i W. Eljasz, nauczyciel rysunków w gimnazjum, i Łuszczkiewicz, i samotna pielgrzymka po kraju, i wspólne z Mehofferem wędrówki, i wycieczki gremjalne uczniów Szkoły sztuk pięknych, i gawędy z M. Sokołowskim, wpadającym zawsze w zapał na wspomnienie gotyku i Odrodzenia.

I po tem wszystkiem, w drugim roku studjów, razu pewnego dyrektor Matejko wzywa go do siebie wraz z Mehofferem i oświadcza im, iż ich dwu wybrał, by p. Stryjeńskiemu pomagali przy restauracji kościoła Marjackiego wedle matejkowskich kartonów; że jak spiszą się dobrze, to może im i jakąś samodzielną robotę powierzy. Wieść nieoczekiwana, wieść radosna! Młodzieńców ogarnia entuzjazm: jakto? oni, właśnie oni, mają pod okiem wielkiego Matejki dopełniać dzieła Stwosza? Do roboty zabierają się z takim zapałem, że p. Stryjeński nadziwować się nie może ich gorliwości i zawzięciu. A robota u Panny Marji to tylko cząstka ich pracy. Bo oni muszą teraz poznać gotyk do dna. Więc Wyspiański biega po kościołach i wszędy przerysowuje kwiatowe ornamenty rzeźb gotyckich. Gadaj mu teraz o realizmie i innych zagadkowych „modernach"! Pan Stryjeński przygląda się młodzikom coraz uważniej i coraz częściej zaczyna z nimi przyjacielskie gawędy.

Dnia 25 listopada 1890 r., Marjan Gorzkowski, sekretarz Szkoły, spisuje następujący protokół posiedzenia profesorów, w którem uczestniczyli Matejko, Löfler, Łuszczkiewicz, Cynk i Jabłoński:

„Prof. Łuszczkiewicz nadmienia, że dwóch najzdolniejszych uczniów Szkoły, Józef Mehoffer i St. Wyspiański, kierując się namowami postronnych osób w mieście, powzięli



GŁÓWKA DZIEWCZYNKI (rysunek ołówkowy) 1900
(ZE ZBIORÓW PROF. J. NOWAKA W KRAKOWIE)



STUDJUM (pastel) 1895
(MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE)

zamiar już teraz udania się do Paryża. Mając jednak na uwadze, że powzięty zamiar jest dla nich zawczesny, prof. Łuszczkiewicz starał się w prywatnych z nimi rozmowach odwieść ich od tego postanowienia, zalecając przynajmniej, aby pół roku pracowali jeszcze w Szkole sztuk pięknych w Krakowie, dla ich własnej korzyści.

„Po wysłuchaniu uwag, które w tym przedmiocie przez wszystkich wypowiedziane zostały, jednomyślnie uchwalono: ponieważ obaj wymienieni uczniowie otrzymali stypendjum krajowe, przeto usiłować ich odwieść od postanowienia, które jest przedwczesne, przypominając im zresztą i warunki udzielonych stypendjów, które zobowiązują ich do studjów w miejscowej Szkole przedewszystkiem. Przewodniczący Dyrektor poleca przytem Sekretarzowi Szkoły dodatkowo, aby wymienionym uczniom odczytał i przypomniał o warunkach zawartych przy nadawaniu im stypendjów, oraz aby ich wpisał jako uczniów do książki na bieżące półrocze."

Te „postronne osoby," o których protokół wspomina, to kierownik restauracji Panny Marji, Tadeusz Stryjeński, architekt świeżo przybyły z Paryża, przesiąkły kulturą francuską, żywy i porywczy, który w Krakowie gryzie niecierpliwie wędzidło, a czasem w głos wybucha, klnąc na ten „zatęchły zakamarek, do którego nie dociera ożywczy powiew z Zachodu, dla którego Monachjum jest artystyczną *ultima Thule*, podczas gdy daleko za niem są krainy, gdzie prawdziwa sztuka żyje i kwitnie"! I on to, ta „postronna osoba", polubiwszy zaciekłych w robocie



PORTRET H. OPIEŃSKIEGO (pastel) 1898
(WŁASNOŚĆ FR. MACHARSKIEGO W KRAKOWIE)

młodzików, jął im opowiadać cudy o Włoszech i Francji i rozpalać ich wyobraźnię. Co więcej, nic Wyspiańskiemu nie mówiąc, wypłacał mu tylko połowę zarobku, a resztę składał do banku. I po kilku miesiącach zawołał go i rzekł w te słowa:

„Pan pragniesz poznać arcydzieła architektury i dekoracji kościelnej? Oto masz pan marszrutę i zapiski dokładne, gdzie i co masz oglądać. Powędrujesz przez Wenecję, Padwę, Weronę, Medjolan, Bazyleję, Chartres, Rouen, Fécamp, Amiens, Paryż, Strassburg, Wormację, Moguncję, Ratysbonę, Pragę... A tu masz pieniądze, któreś sobie na tę podróż odłożył."

I, nie czekając końca roku szkolnego, 2 marca Wyspiański puścił się w drogę, a teraz, powróciwszy, wraz z Mehofferem marzą tylko o tem, by wyruszyć na Zachód na dłużej, nietylko



PORTRET INŻ. PARVIEGO (pastel) 1899
(ZE ZBIORÓW WŁODZIMIERZA ŻUŁAWSKIEGO W KRAKOWIE)

napawać się sztuką, lecz zarazem wejrzeć głębiej: jak żyje naród wolny? Snać Matejko nie bardzo wziął do serca „jednomyślną uchwałę" ciała profesorskiego, bo nie robił młodzieńcom trudności, a nawet przyrzekł wydawać poświadczenia, że są nadal uczniami Szkoły, by mogli ze stypendjów korzystać.

Matejko, który znał Wyspiańskiego od dziecka i patrzył na jego rozwój, zdawał sobie zapewne sprawę z tego, że młody artysta dojrzał już duchowo, że umysł jego dokonał olbrzymiej pracy myślowej, a dusza jest wręcz przepojona wrażeniami. Niech padną na nią nowe iskry i rozpalą natchnienie! Gdy opuszczał Kraków, Wyspiański wywoził z sobą cały przyszły materjał twórczy, zgromadzony bezwiednie w głębinach duszy.

Gdy letniego poranku 1891 r. Wyspiański przybył do Paryża, znanego już z krótkiego pobytu zeszłego roku, miał pewno wrażenie, że wraca do domu. „Mam nieraz złudzenie, że jestem nie w obczyźnie", pisze też niebawem do Maszkowskiego. Nie on jeden czuł się w Paryżu tak swojsko.



DZIECKO U PIERSI (pastel) 1899

(ZE ZBIORÓW E. HR. RACZYŃSKIEGO W ROGALINIE)

Są miasta od Paryża większe. Niektóre przewyższają go to rozmiarami, liczbą ludności, okazałością gmachów, to bogactwem, ruchem ulicznym, obrotami handlowymi, malowniczością położenia, klimatem, czystością, organizacją. Lecz nad niemi wszystkiemi Paryż góruje urokiem. Za żadną inną stolicą ludzie tak nie tęsknią po obu półkulach, ku żadnej tak nie wzdychają, by znów się wykąpać w jej atmosferze ożywczej. I to nietylko artyści i literaci. Tak hulaki jak liczykrupy, tak pracownicy jak wałkonie, tak uczeni jak giełdziarze, artyści, kupcy, filozofowie, oczajdusze, mężowie czynu, rycerze przemysłu, apostołowie idei, wynalazcy, szalbierze, — jakikolwiek czyj zawód, powołanie, upodobania, — każdy znajdzie się w Paryżu w swem środowisku wymarzonem, każdy znajdzie się pośród ludzi pokrewnych duchem, jeno że często żywszych, pomyslowszych, czy obrotniejszych. Bo Paryż, to nie jedno miasto, lecz cały węzeł miast i miasteczek, wiekami zrosłych z sobą w organizm wspólny, lecz odrębnych. Bo Paryżanin, to nie typ ustalony, lecz różnolite w swem przypadkowem bogactwie wypadkowe krzyżujących się tutaj sił duchowych całej Francji, wszystkich jej prowincji i ras o odmiennej umysłowości, charakterach i obyczajach. I nikt szukać tu nie potrzebuje swojego Paryża, bo ten sam wyjdzie naprzeciw niego, użyczy mu swego żywego tętna i porwie swym wartkim prądem. „Falowanie umysłu jest właściwą cechą Paryża", pisze znów Wyspiański. I jego myśl wnet też faluje w takt tych umysłów, wiecznie naprężonych wolą czy natchnieniem, energją, zapałem czy



WIDOK NA SKAŁKĘ (pastel)

żądzą. Wspominając czasy paryskie, Wyspiański w liście do Opieńskiego kiedyś zawoła: „Jakże dawniej było inaczej! Siedziałem jakby na pędzonej wichrem chmurze!"

Zamieszkał wraz z Mehofferem w dzielnicy łacińskiej, tuż za kościołem *Saint Germain des Prés*, przy *rue de l'Échaudé*, wąziutkiej uliczce, z obu stron jeszcze zastawionej krzesłami, na których jej mieszkańcy wieczorami zażywali świeżego powietrza, wiedli pogadanki i zawierali znajomości. Wnet też *monsieur Stanislas* stał się wśród nich osobą lubianą i popularną.

Zaczął rozglądać się po Paryżu, zwiedzać muzea, teatry, błąkać się po starem mieście, wysiadywać nad Sekwaną, wpatrując się w *Notre Dame*, wieżę *Sainte Chapelle* i mury Louvru. I bezwiednie zanurzał się w żywy zaczyn paryski, co wciąż fermentuje, wciąż się burzy i w sobie przetwarza. Na jego laknącą, przeczuloną duszę wrażenia cisną się zewsząd, żywe, wciąż świeże, podniecające, a budzące jeno żądzę wrażeń nowych. A on je wszystkie w siebie wchłania. Nowe zaś wrażenia nie przygłuszają wrażeń dawnych, wrażeń przywiezionych tu z pod Wawelu, tych, co ukształtowały jego treść duchową; nowe wrażenia nie usadowiają się nad dawnemi tłumiącą je górną warstwą. Umysłowość i konstrukcja duchowa Wyspiańskiego jest tego rodzaju, że w jego duszy wszystko ułożyć się musi w całość harmonijną; że nad każdem przeżyciem nowem myśl jego pracować będzie nieustannie, aż je sobie organicznie przyswoi, iż te nowe zdobycze staną się wzbogaceniem i uzupełnieniem dawnych, a nie obcą przymieszką. Ulegając z radosnem poddaniem szalonemu rozpędowi życia umysłowego Paryża, Wyspiański wspomina nieraz martwotę krakowską ze zgryźliwą niechęcią. Ale, gdy wpatruje się w freski Panteonu, nie może powstrzymać okrzyku: „żeby to u nas można tak chodzić wśród ścian pomalowanych Wawelu, Collegium novum, i t. d." i marzy o tem, że „w sali Magistratu możnaby przedstawić całą historję Krakowa". Paryżem pochłonięty jest całkowicie; wpatrując się w dziwy i cudy



STUDJUM DO POLONJI (pastel) 1894
(ZE ZBIORÓW PROF. DR. A. ŁEPKOWSKIEGO W KRAKOWIE)



PORTRET PROF. MEHOFFERA (pastel) 1898
(ZE ZBIORÓW E. HR. RACZYŃSKIEGO W ROGALINIE)

paryskie, chciałby wyssać ich piękno i uczynić je swojem własnem; a równocześnie, gdzieś na dnie duszy, czai się żądza, by całą tą zdobyczą przyozdobić kiedyś rodzinny Kraków: ten Kraków zamarły, nieznośny, Kraków ukochany.

A nadewszystko ferment umysłowy Paryża budzi w nim coraz namiętniejszą potrzebę twórczości i jej żywioły w duszy krystalizuje.

Wyspiański zapisuje się w Paryżu do prywatnej szkoły malarskiej Colarossi *(rue de la Grande Chaumière)*, gdzie profesorami są Blanc, malarstwa technik wytrawny, co na ścianach Panteonu wymalował Klodwika, i G. Courtois, plein-airzysta zawołany o skali barw bogatej i migotliwej. Poza tem Wyspiański stara się bezskutecznie o przyjęcie do *École des Beaux Arts* i nawiązuje stosunek z Jean Paul Laurensem. Próżnemby było na tej podstawie wnioskować o upodobaniach malarskich Wyspiańskiego i skłanianiu się ku tej czy innej szkole. Jemu narazie chodzi tylko o opanowanie techniki malarskiej; zaczyna dopiero malować farbami olejnemi, a wszak niedawno w rozpacz go wprawiała świetna technika Olgi Boznańskiej, iż strach go brał na myśl, jak żmudną drogę ma jeszcze przed sobą. Jeszcze płonniejszem byłoby usiłowanie podporządkowania Wyspiańskiego pod jedną z panujących wówczas w Paryżu formułek malarskich.

Były to czasy, gdy realizm przerodził się już w impresjonizm, który kolejno ekspresjonizmowi miał torować drogę. Ale te przegródki i szufladki teoretyczne oddają usługi wyśmienite, gdy mistrze leżą już w grobach, a płótna ich wiszą po muzeach. Za ich życia rzecz nie przedstawiała się tak prosto. Żywotne prądy artystyczne nie powstają wedle ułożonej zgóry formułki, lecz te formułki wyciągnięte bywają z dzieł artystów, co tworzyli tak, a nie inaczej, przynagleni do tego przemożną potrzebą wewnętrzną. A prądy artystyczne nietylko ścierają się z sobą wrogo, lecz i oddziaływują na się wzajemnie. Puvis de Chavannes, którym się Wyspiański zachwyca, zerwał z impresjonizmem, by podporządkować naturę swojej wizji własnej; a jednak gama barw,



PEJZAŻ (chaty w Grębowie, pastel) 1900

(ZE ZBIORÓW PROF. DR. J. NOWAKA W KRAKOWIE)

którą te wizje oddaje, jest jedną z najprzedniejszych zdobyczy impresjonizmu. Weźmy na wyrywki garść nazwisk, które to wybijały się, to już bladły na ówczesnym widnokręgu artystycznym Paryża: Bouguereau, Rochegrosse, Bonnat, Aman Jean, Carolus Duran, Roll, Dagnan-Bouveret, Cormon, Louis Legrand, Puvis de Chavannes, Bastien Lepage, Henner, Detaille, Besnard, Carrière, Gauguin, — jak te wrogie prądy przenikają się wzajem i zwolna w nowy typ przeradzają. A niby brutalny Bastien Lepage byłby obruszył się gniewnie, gdyby mu ktoś był powiedział, że tkwi w nim ta melancholijna zaduma, której Chavannes dał wyraz.

Wyspiański jest naturą zbyt samodzielną i obcym wpływom oporną, by się pod jakibądź sztandar zaciągnąć na ochotnika. Studjując malarstwo i praktycznie i teoretycznie, ogląda i stara się przeniknąć wszelkie jego objawy. Da się w jakąś stronę pociągnąć tylko chwilowo. Możnaby zabawić się w zgadywanie, jakim obrazom przyglądał się dnia tego, kiedy pisal do Maszkowskiego, iż należałoby u nas „zamiast malować wybornego kontura krzyżackiego z modela ekspresa, malować tego samego ekspresa, jako człowieka zarobkującego"; poczem z głębi przekonania dodaje: „Dajmy spokój temu, co zapomniano zrobić w XVI lub XV wieku, a patrzmy dokoła siebie". Stosunek swój jednak do sztuki współczesnej najlepiej oddaje w innym liście, pisząc: „trzeba widzieć dzisiejsze malarstwo francuskie na to, aby się przekonać, że każdy kierunek i każdy sposób patrzenia na naturę może mieć swoje uzasadnienie... Potrzeba tylko mieć śmiałość



KWIATY JABŁONI (motyw dekoracyjny, pastel) 1902—1903
(WŁASNOŚĆ P. MARJI JASIEŃSKIEJ WE LWOWIE)

być niezależnym". On tę niezależność zdobywa, nie ograniczając swych badań do dnia dzisiejszego, lecz wchłania w siebie cudy architektoniczne Paryża średniowiecznego, to znów bada, salę za salą, w Louvrze, zdobnictwo ich plastyczne i dokładnie je w listach opisuje, objaśniając rzecz rysunkami; lub tak samo szczegółowo bada i opisuje zbiory obrazów Poussina i Claude Lorraina, by niebawem pobiec między rzeźby greckie, dokąd „spędziłby tych wszystkich malarzy, co babrzą wiecznie po Akademjach"! I woła: „Grecja jest dla mnie ideałem teraz, nic mię tak nie ciągnie, jak Grecja, nic mię tak nie oczaruje, jak rzeźba grecka... Grecja, Grecja, staje się panią snów moich!" Wprawdzie trawiony „niepokojami, dotyczącymi sztuki", biega wciąż do Panteonu, ale po to, by tem się zachwycać, że obrazy Puvis de Chavannes „komponowane są naturalnie i prosto, jakby w takt własnej myśli fantastycznej, bo nie szukanej w naturze, ale wysnutej z głowy artysty".

Zresztą czytuje Ajschylosa i wszystkie książki francuskie, jakich dopadnie, i chodzi pilnie do teatru i opery. Gdy go sztuka nie bawi, wpatruje się w *foyer* w malowidła ścienne Baudrego. Nie zdaje sobie snać jeszcze sprawy, że go do teatru ciągną nie najpiękniejsze malowidła ścienne, lecz — scena.

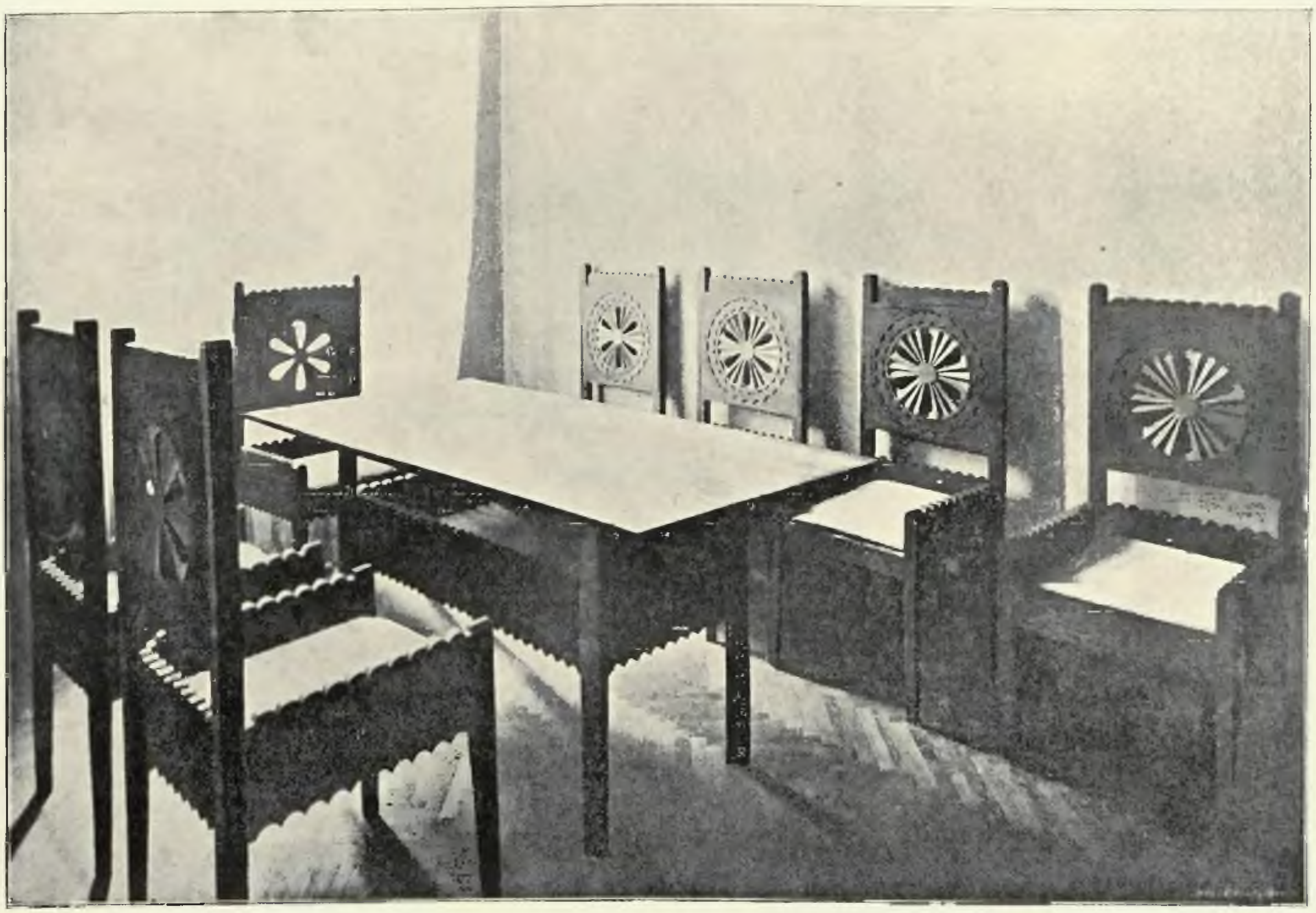
Wyspiański maluje zawzięcie i w szkole i w domu, a u sąsiadów z *rue de l'Échaudé* zdobył sobie snać nie lada mir i zaufanie, skoro rodzice przywodzą mu na modeli i małe dzieciaki i pa-



KWIATY (motyw dekoracyjny, pastel) 1902—1903
(WŁASNOŚĆ MARJI JASIEŃSKIEJ WE LWOWIE)

nienki podrastające. Wyspiański portretuje je pastelami, podpisuje „Stanislas" i obrazki rozdarowuje rodzicom. Są to ćwiczenia ręki i oka, bo głowa pracuje nad czemś innem.

Przybył tutaj z myślą doskonalenia się w sztuce, w której pierwsze kroki stawiał w kościele Marjackim pod okiem Matejki. Do spółki z Mehofferem pracuje nad witrażem, który tam umieszczony być ma nad chórem. Więc około sztuki zdobniczej myśl jego krąży ustawicznie, lecz nie wyłącznie kościelnej. Posłyszawszy, że ma być rozpisany konkurs na kurtynę do teatru krakowskiego, zabiera się zaraz do roboty. Projekt jego nie znalazl uznania, lecz szczęściem zachował się do dziś dnia. Przedstawia muzę, rozdzierającą zasłonę, z poza której, z tajemniczych głębin sceny, cały rój postaci tragicznych leci szalonym pędem wprost na widownię, podczas gdy figury starego teatru chronią się w kącie wylękle. Tak wyobrażał sobie kurtynę ten, który jako uczeń gimnazjalny, ciekawością gnany, zakradł się za kulisy teatru krakowskiego, przyszły twórca „Wyzwolenia". Niebawem chwyta się innej znów sposobności z powodu konkursu na dekorację sal „Rudolfinum" w Pradze. Wywiedziawszy się o liczbie i rozmiarach potrzebnych kartonów, dzieli się pracą z Mehofferem, iż każdy połowę ich wykona. Pracują w tajemnicy, wysyłają kartony do Pragi i z bijącem sercem czekają wyniku. Oczekiwanie próżne: marzenia o nagrodzie rozwiały się! Ale Mehofferowi utkwił w pamięci jeden niezwykły pomysł kolegi: karton ten zwał się „Początki teatru", a przedstawiał, jak w polu, na tle nocy ciemnej, usadowiła się w cieniu grupa chłopaków-widzów przed płotem, poza którym, w blasku ukrytych pod płotem latarek, ukazują się w przebraniu inne chłopaki — pierwsi aktorowie, udając jakąś zjawę fantastyczną. W swej prostocie pomysł ten zawiera syntezę teatru, jak go później



URZĄDZENIE JADALNI W MIESZKANIU DR. T. ŻELEŃSKICH W KRAKOWIE (wykonane według rysunku St. Wyspiańskiego)

pojmował Wyspiański: jako przybytek odrębnego dramatu, rozgrywającego się między dwiema zamkniętemi w sobie jednostkami: widownią a sceną, przyczem scena nie ma odźwierciadlać rzeczywistości jakiejś określonej, lecz ma być świadoma tego, że jest złudą, i tem właśnie widownię niewolić.

Wracając myślą ciągle do teatru, Wyspiański nie wie jeszcze tego, że on sam jest w swej istocie przedewszystkiem dramaturgiem, choć na razie nie pióro ma w ręce, lecz pastel, którym kreśli wizerunek dziewczynki lub dziecka. Ale umysłowa atmosfera Paryża nie znosi północnych mgieł i niejasności; w niej się wszystko wyraźnie krystalizuje i uwypukla. Powróciwszy z Louvru, gdzie oglądał „przepyszne lalki Veroneza", „śliczne marjonetki do teatru", pisze do Rydla:

> „Dramat wszędzie i zawsze, jakiemikolwiek obarczony skorupami, grzybem, chwastami literackimi... ale dramat! To mi się w głowie poczęło w wielkiej sali Louvru... to mi się poczęło w ogrodzie Tuileryj, gdym szedł tą drogą prostą, długą, pod małym łukiem tryumfalnym... Tylko Paryż dać może takie wrażenia..."

Nie trzeba brać tego dosłownie, że to mu się poczęło w głowie pierwszy raz wówczas. Jest to wynik długiej pracy duchowej, który Wyspiański zwykł sobie uświadamiać, gdy mu przed oczyma błyśnie jakaś wizja dramatyczna. Więc przepyszne lalki Veroneza zagrały mu jakiś dramat w ogrodzie Tuilleryjskim i zaraz woła: Dramat wszędzie! Tak na dwa lata przed śmiercią zapisze w kalendarzu: „pierwszy raz widzę słońce", lecz niestety brakło mu już sił, by nam



GŁOWA DZIEWCZYNY (rys. węglem) 1899
(ZE ZBIORÓW E. HR. RACZYŃSKIEGO W ROGALINIE)



STUDJUM (pastel)

pokazać w obrazie, witrażu, czy dramacie, jak wygląda to słońce, które wówczas zobaczył po „raz pierwszy".

Dość, że już wie, że dramat jest wszędzie — to znaczy w jego duszy i jego spojrzeniu na świat — i nie waha się realizować go, czy pędzlem, czy nawet piórem. Pierwsze próby pisarskie łączyły się u niego z myślą dramatu muzycznego, tylekroć omawianego z Opieńskim, który miał komponować muzykę. Do tego nie doszło i dojść nie mogło, bo Wyspiański słyszał w duszy rytm muzyki własny, którego nie mógł sam wyrazić, a tem mniej mógł to uczynić ktoś inny. Pośród librettów, pisanych wówczas, było podobno jedno, w którem malarz Polak umierał w Paryżu, a w chwili jego śmierci życie wstępowało w figury jego obrazów; było inne, trylogja z „Podzamczem" pośrodku, zarodek przyszłej „Legendy". Bodaj że był i szkic „Warszawianki". Zachował się jeno „Daniel", ucieleśnienie poezji, któremu chór najeźdźców krzyczy gniewnie „precz!": okrzyk, który w „Wyzwoleniu" od siebie podejmie Konrad: „Poezjo, precz"!

Do Paryża przyjechał Wyspiański z całym materjałem twórczym gotowym już w duszy. W Paryżu, skrystalizował się duchowo, uświadomił sobie twórczą moc i u ramion poczuł skrzydła, gotowe do lotu.

W Paryżu bawi do końca 1894 r. z dwiema przerwami. U schyłku 1892, w braku środków wraca do Krakowa, gdzie bywa w towarzystwach, podkochuje się w panienkach i wszystkich sobie ujmuje. Potem jest we Lwowie, gdzie otrzymuje zamówienie na projekt witrażu do katedry i honorarjum zgóry. Więc w r. 1893 jedzie znów do Paryża i zabiera się do roboty. Tym



ŻYWIOŁY (rys. kredką) 1897
(WŁASNOŚĆ: [OD LEWEJ KU PRAWEJ RĘCE] PIERWSZY RYS. „WODA" E. NATANSONA W WARSZAWIE, DRUGI „POWIETRZE" I TRZECI „OGIEŃ" PROF. DR. A. KRZYŻANOWSKIEGO W KRAKOWIE, CZWARTY „ZIEMIA (NIOBIDY)" PROF. DRA J. NOWAKA W KRAKOWIE)

razem mieszka sam. Pracuje z przejęciem nad „Ślubami Jana Kazimierza", lecz wciąż jest niezadowolony z dzieła, wciąż zmienia je, poprawia, przerabia. Nim je wykończył, wyczerpały



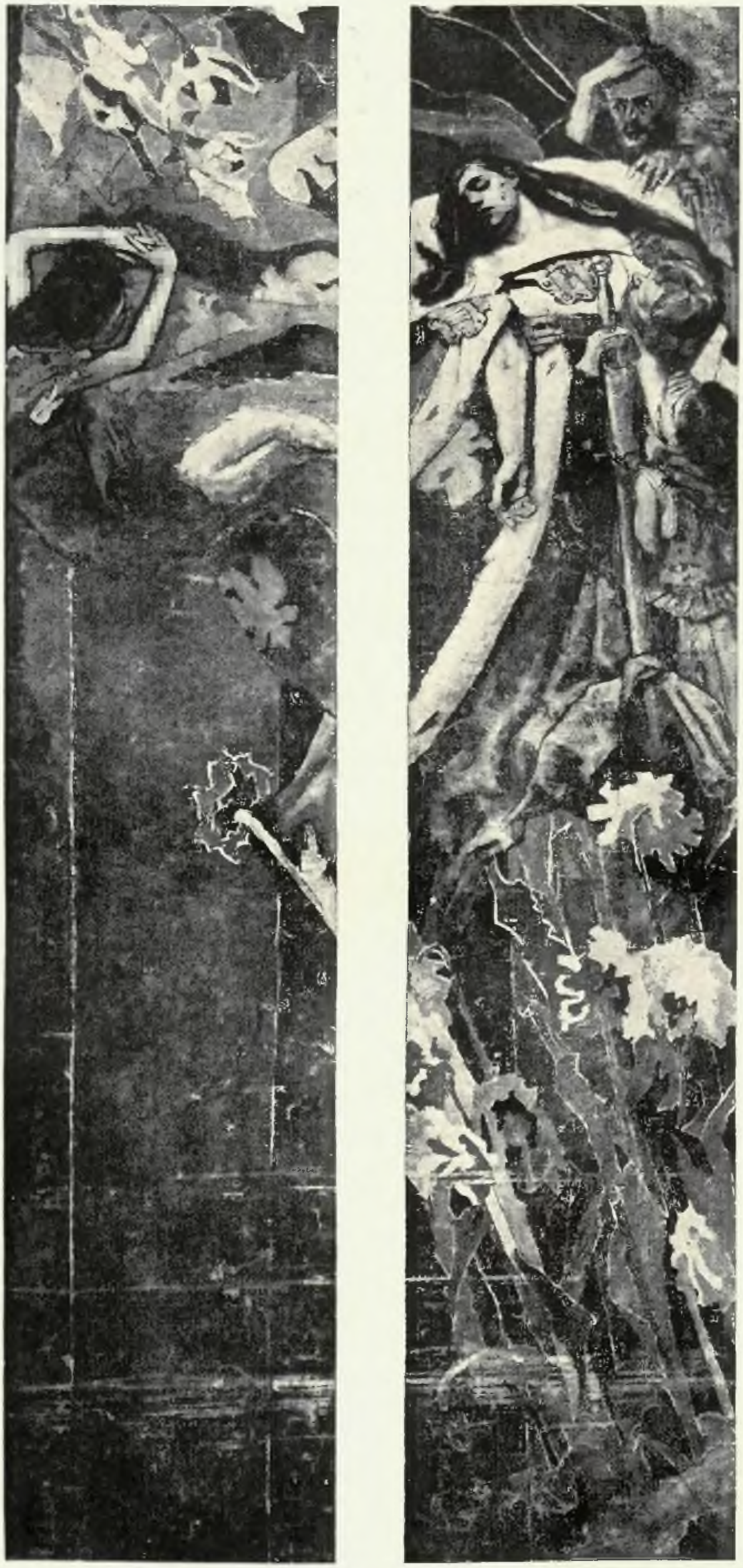
ŚLUBY JANA KAZIMIERZA
(ol. i farby emaljowe)
(WŁASNOŚĆ MUZEUM NARODOWEGO
W KRAKOWIE)



POLONJA
(ol. i farby emaljowe)
(WŁASNOŚĆ MUZEUM NARODOWEGO
W KRAKOWIE)



„POLONJA" — górna część kartonu (patrz st. 52)



„POLONJA" — dolna część kartonu (patrz str. 51)



DZIEWCZYNKA OPARTA O STÓŁ (pastel) 1902

(ZE ZBIORÓW PROF. DR. J. NOWAKA W KRAKOWIE)

się pieniądze i pod koniec roku jest znów w Krakowie. Jest przygnębiony, ale maluje zażarcie, przeważnie portrety; pociesza się, że modele ma za darmo, lecz portrety również za darmo, więc niebawem nie ma już i na przybory malarskie i zaczyna pisać. Cóż, kiedy go nie stać na list polecony, by posłać przyjacielowi „Warszawiankę". Wreszcie jesienią zdobywa gdzieś pieniądze i pędzi do Paryża kończyć „Śluby". Mieszka teraz w jednym domu z Laszczką *(14, Avenue du Maine)* i wgryza się w robotę z zapałem i wytrwałością, nigdy nie słabnącą.

W maju 1894 r. dzieło jest skończone i Wyspiański pakę z kartonami wysyła do Lwowa na wystawę. Ta paka wiezie wszystkie jego nadzieje, więc wieści ze Lwowa oczekuje niecierpliwie. Nie nadchodzą żadne: paka gdzieś się zawieruszyła i do października leży nieotwarta. Zostawiając przybory i graty zastawem za niezapłacone komorne (Laszczka je potem wykupi i odeśle), Wyspiański spieszy do Lwowa, po zamknięciu wystawy odnajduje pakę i przedstawia kartony *jury* złożonemu z kanoników i znawców. Ci kręcą nosami: jaka niemożliwa „moderna"! (tak wówczas nazywano każdą nowość). Ale honorarjum już zapłacone, niema innej rady jeno artysta musi rzecz przerobić wedle wskazówek *jury*. Ten stanowczo odmawia. Gdy do zgody nie dochodzi, artysta wykrada kanonikom własne kartony, wywozi do Krakowa i donosi, że są do dyspozycji katedry pod warunkiem wykonania bez zmiany. To się nie stało i Wyspiański osiada w Krakowie na lodzie.



STUDJUM DO: „APOLLINA, RAŻĄCEGO GROTAMI POMORU", (ILJADA KS. I) (płaskorzeźba w plastelinie)
(ZE ZBIORÓW WŁODZIMIERZA ŻUŁAWSKIEGO W KRAKOWIE)

Jest w rozpaczy. Prześnił się cudowny sen paryski i już nigdy nie siędzie na tej „chmurze wichrem pędzonej", lecz ugrzęźnie w smętnie gnuśnym Krakowie! A marzyła mu się i Florencja i Grecja; Grecja nadewszystko! Za Paryżem tak tęsknił, że błaga Opieńskiego o przysłanie bodaj pustej koperty, bo „koperta paryska... jest dla mnie całym światem". Myślą błąka się po Paryżu, a ciałem tkwi wśród bezdusznego mieszczaństwa krakowskiego, bo mu „duszę zjadł rok 1863". Do Laszczki pisze, że „robi sobie z Krakowa rodzaj *ville morte* i o tyle mu się on podoba". Innym razem: „Życie moje jest okropne obecnie — żadnej nadziei, żadnej pracy... niezrozumienie na każdym kroku, ludzie tutejsi rozumieją tylko frazesy". Lub jeszcze: „chociaż jest się w stanie co zrobić, to niema gdzie, niema dla kogo, *ergo* niema zaco".



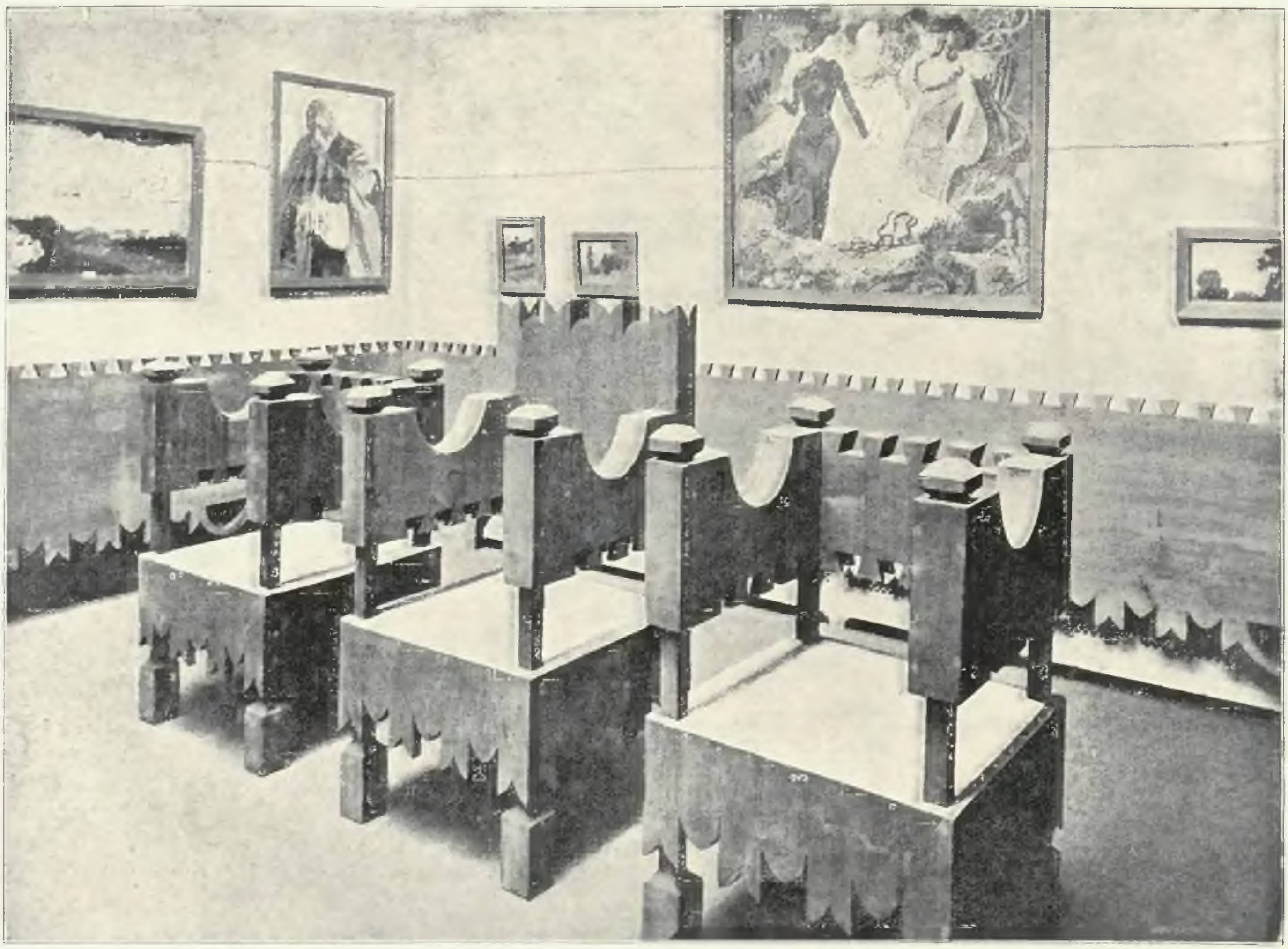
ŁUCZNICY (projekt do polichromji kośc. OO. Franciszkanów w Krakowie, pastel) 1896
(ZE ZBIORÓW PROF. DR. J. NOWAKA W KRAKOWIE)

Z tem zniechęceniem i z tą tęsknotą za Paryżem szamoce się jeszcze lat parę, aż powoli wyrobi się w nim postanowienie męskie, że właśnie tu pozostanie i tutaj będzie pracował. „Powinienem pozostać" — pisze do Rydla w r. 1897 — „...żadne Włochy, żadne Szwajcarje, żadne nic, tylko kraj, i mam tu wszystko, i znajdę sobie wszystko".

O tem postanowieniu, o tem „powinienem" imperatywnem, rzec można, że zamyka jego życiorys. Odtąd cały Wyspiański — to jego dzieła. Z dalszego jego życia zapamiętać jeno trzeba, że trzy lata przed śmiercią został docentem Akademji krakowskiej; że parę lat przedtem ożenił się, a przyszłą żonę był poznał zaraz po powrocie z Paryża rumianą, hożą i dorodną dziewoją; że w ostatnich latach zeszłego wieku padł ofiarą ciężkiej choroby co często przykuwała go do łoża, przejściowo ubezwładniała rękę, zaciężyła na jego usposobieniu i ochocie życia i zabiła go przedwcześnie: osłabić jeno nie zdołała mocy ducha i żywiołowej twórczości.

Do osiedlenia się na stałe w Krakowie skłoniło go i to zapewne, że bodaj chwilowo znalazł tu był pracę i pole działania. Wprawdzie pominięto go przy konkursie na odnowę kościoła Franciszkanów, lecz gdy jego laureat, wytrawny zresztą i dobry rzemieślnik, nie sprostał zadaniu, oddano Wyspiańskiemu już nie zyskowne przedsiębiorstwo robót, lecz projektowanie dekoracji i nadzór nad ich wykonaniem. Bądź co bądź, ziściły się jego marzenia: może swe wizje ucieleśniać i to w starym, gotyckim kościele krakowskim, do którego chadzał dzieckiem wpatrywać się w jego powagę mroczną.

Patronem zakonu jest św. Franciszek z Asyżu, ten mnich natchniony, co wyrzekł się świata dla wizji niebieskich i, w te wizje wpatrzony, świat ukochał; co bratem był i ludziom i zwierzętom i roślinom; umiłowanie wszystkiego uczynił treścią swego ascetycznego życia i w równe ekstazy wpadał na widok cudów religji i cudów przyrody. Wyspiański ma już swą „linję i ton".



„ŚWIETLICA“ TOW. SZTUK PIĘKNYCH W KRAKOWIE
(Wyst. Tow. Art. pol. „Sztuka“, urządzona przez Wyspiańskiego 1904 r.)

Więc przedewszystkiem rzuca na ściany kościoła całe wiązki kwiatów: lilje, róże, bratki, nieśmiertelniki, — kwiaty-cudy, kwiaty-szkielety, kwiaty-zjawy, kwiaty-dramaty, niektóre wyolbrzymione nadnaturalnie. On te kwiaty od lat badał, rysował je z benedyktyńską dokładnością, doszukując się ich linij istotnych, potem ich symbolikę odnajdywał w starych ornamentach gotyckich, aż ich kształty i ducha ujmuje coraz bardziej w styl własny. Wszędy kwiaty. Rysunek geometryczny podkreśla jeno tu i owdzie linje gotyckie. Wśród kwiatów madonna polska, wieńczona przez dzieciaki, — górą „Caritas“, dwoje dziewcząt w uścisku serdecznym. Cała gorąca a naiwna wiara Średniowiecza, uosobiona w mnichu, co ogarnął wszystko miłością, uteraźniejszona, wyrażona językiem ludzi dzisiejszych. Ulubione jego kwiaty przenikają wszystko, wdarły się do witraży („Cztery żywioły“), iż ogień z kwiatu wybucha płomieniem, co gorejąc kwitnie. Pośród żywiołów św. Franciszek w zachwycie czuje nad sobą rękę błogosławiącą Chrystusa. Po stronie przeciwnej córka Leszka Białego, bł. Salomea, z wzrokiem utkwionym w niebo wyrzeka się ziemskich wspaniałości, wypuszczając z rąk wychudłych koronę królewską. To już nietylko dekoracyjne dopełnienie nastroju całego kościoła, dopowiedzenie wszystkiego, co wiara Średniowiecza miała najwznioślejszego, lecz ponadto — zamknięte w sobie dramaty potężne, zaklęte w linje i barwy, w formie, w swej prostocie i jasności, doskonałej. A naprzeciw, nad bramą, — „Stań się!“ dramat nad dramaty wręcz niesłychany w swej potędze: rozkazującym ruchem ręki Bóg Ojciec wywołuje świat z chaosu.



„ŚWIETLICA" TOW. SZTUK PIĘKNYCH W KRAKOWIE
(Wyst. Tow. art. pol. „Sztuka", urządz. przez Wyspiańskiego 1904)

Wyżej (mem zdaniem) Wyspiański nigdy nie wzbił się w doskonałości twórczej. A nie mówię tu tylko o dziełach plastycznych. Na takie wyżyny wznosił się jeszcze w witrażach wawelskich (zwłaszcza kościotrup-mara Kazimierza Wielkiego, ujawniający się w oknie katedry), w niektórych obrazach, jak Macierzyństwo, w niektórych główkach dziecięcych, przywartych do piersi matczynej; i chyba jeszcze w „Klątwie". W kościele franciszkańskim Wyspiański nie okazał się kolorystą olśniewającym, lecz okazał, że ma własną gamę barw przyciszoną a harmonijną. W czasach tych pisał do Opieńskiego:

> „Jest na *rue de Seine*... papuga niebiesko zielono żółto czerwona. Otóż ona jest wzorowym okazem i modelem polichromji średniowiecznej. Ja chcę inną zaprowadzić modę i jestem stanowczo po stronie sów: np. tonacja płomykówki jaka jest miła, albo tonacja krogulca".

O skończonem dziele pisze, że zeń „nie jest zadowolony, owszem jest zły". Snać realizacja nie sprostała marzeniu. To dlań jeno krok pierwszy. Wszak całe zdobnictwo polskie stawia, za Matejką i Witkiewiczem, pierwsze kroki. Niestety, dla niego będzie to krok ostatni. Nawet kościoła Franciszkanów nie skończy, bo to będzie powierzone rękom mniej powołanym. Rozchwieją się i plany odnowy kościoła w Bieczu i św. Krzyża w Krakowie; tylko u Dominikanów ponaprawia stare witraże. Po kilku latach obejmie wprawdzie zdobnictwo Domu lekarskiego w Krakowie i wywiąże się z zadania świetnie (inaczej zgoła nie umie), wprowadzając swe niezrównane kwiaty-duchy i na fryzach malowane, i na schodach kute w miedzi: sercem wyczute,



PORTRET L. RYDLA (pastel) 1898
(WŁASNOŚĆ FR. MACHARSKIEGO W KRAKOWIE)



PORTRET J. ŻUŁAWSKIEGO (rys. węgl.)[1] 1900
(ZE ZBIORÓW WŁODZ. ŻUŁAWSKIEGO W KRAKOWIE)



PORTRET K. RAKOWSKIEGO (rys. węgl.) 1899
(WŁASNOŚĆ J. GLASSA W WARSZAWIE)



PORTRET R. STARZEWSKIEGO (rys. węgl.) 1899
(ZE ZBIORÓW WŁODZ. ŻUŁAWSKIEGO W KRAKOWIE)



STUDJUM (pastel) 1897

rachunkiem obliczone, wykonane niechybnie. Lecz tu zadaniem jego będzie ozdobić salę zebrań pięknie, wygodnie, praktycznie, niedrogo, — braknie mu natomiast tej dramatycznej podniety, którą odczuwa np. w murach starego kościoła. Potem projektować będzie sprzęty domowe, zawsze bardzo oryginalne i dekoracyjne, przypominające nam wszakże, że Wyspiański nigdy nie zaznał uroku *home:* domu własnego, zacisznego, wygodnego, przytulnego. Najprzedniejszem w tej dziedzinie okaże się przeto urządzenie „świetlicy" na wystawie „Sztuki" w Krakowie; wręcz zaś genjalnymi będą jego pomysły dekoracyjno-zdobniczo-kostjumowe przy inscenizacji „Bolesława Śmiałego"; tu zdumiewająca intuicja, zapuszczająca korzenie w przeszłość zamierzchłą, pójdzie ręka w rękę z twórczym rozpędem reformatora, torującego sobie drogi własne.

A że to piętno Wyspiański wycisnąć musiał na wszystkiem, czego się dotknął, nie mógł pominąć i zdobnictwa graficznego. Sposobność po temu nawinęła się sama. W kawiarni „pod pawiem", naprzeciw teatru, schodzić się wówczas poczęli nowi profesorowie Akademji sztuk pięknych, wśród których rej wodził Stanisławski swą werwą, zapałem i dowcipem. Przychodził tam Przybyszewski, porywający i słowem i muzyką dziwnie potężną. Więc ściągać tam poczęli młodsi poeci i literaci: Rydel, Tetmajer, Artur Górski, Antoni Potocki, Grzymała Siedlecki i tylu innych. Garnąć się też jęli artyści teatru, który pod wodzą Pawlikowskiego wybija się na przodujące w Polsce stanowisko. Tu toczą się zażarte spory artystyczne i literackie, bywa gwarno, wesoło, huczno. Rozpalają się wyobraźnie, a czasem z czupryn się kurzy. Wyspiański



DZIEWCZYNKA (fluoroforta) 1901



DZIECI RYSUJĄCE (Helenka i Miecio, rys. węgl.) 1901
(ZE ZBIORÓW WŁODZ. ŻUŁAWSKIEGO W KRAKOWIE)

był samotnikiem, nie skłonnym do zabaw tłumnych. Ale stęskniony był za obcowaniem z ludźmi pokrewnymi duchem. Wszak niedawno utyskiwał w liście: „tych lepszych wcale nie znam, a ci znajomi mi zbrzydli". A tu nietylko zbierają się „lepsi", ale pali się im w głowach, a w ustawicznem starciu myśli strzelają, jak rakiety. Więc (nim zapadł na zdrowiu) samotnik Wyspiański staje się stałym bywalcem „Paona". A że zbierająca się tu „Młoda Polska" postanawia założyć własny organ „Życie", którego redakcję obejmuje L. Szczepański, Wyspiański podejmuje się czuwania nad artystyczną stroną wydawnictwa.

Pole to leży w Polsce dotychczas odłogiem; jeden St. Dębicki pracuje na niem samotnie. Wyspiański daje w „Życiu" swoje rysunki, lecz ponadto dobiera czcionki, inicjały, ozdoby, komponuje każdą stronicę z osobna, by swym wyglądem sprawiała wrażenie estetyczne. W robotę tę wgryza się coraz bardziej i tak w niej zasmakowuje, że gdy pocznie wydawać własne książki, przesiadywać będzie w drukarni godzinami, strona za stroną i wiersz za wierszem, obmyślać typograficznie każdy szczegół, aż stworzy cały szereg książek ozdobnych, o estetycznym typie, jednolicie przez artystę obmyślanym: książek, dotąd w Polsce niebywałych. A na ich okładkę rzuca czasem jeden z tych stylizowanych kwiatów polskich tak powszednich, a tak jego własnych.

Wydaje mi się, że studjowanie kwiatów Wyspiańskiego jest niezbędne dla zdania sobie sprawy z całej jego twórczości. Kwiaty te bowiem, odczute, zrozumiane i stylizowane tak osobiście, są dziełami jego wyobraźni. Nim jednak wyobraźni popuści cugle, artysta bada je ze ścisłością



GŁÓWKA DZIECKA (rys. węglem) 1902
(WŁASNOŚĆ PROF. DRA BRZEZIŃSKIEGO W KRAKOWIE)



DZIEWCZYNKA (fluoroforta) 1902

botanika specjalisty, aż tak je pozna i przeniknie, iż mieć już dlań nie będą żadnej tajemnicy, iż do kilku zasadniczych linij zredukuje ich kształt i istotę, i dopiero wtedy, i w tych granicach, ściśle zgóry przez myśl zakreślonych, — hulaj wyobraźnio!

I tak we wszystkiem. Ucieszyła go prośba Rydla, by mu ilustrował przekład Iljady, bo wszak to Grecja, ta ukochana jego Grecja, w której tak się rozkochał i tak w nią wmyślał, że jeszcze w Paryżu stała się „panią snów jego". Lecz nim chwyci za ołówek, studjować będzie Homera, wiersz za wierszem, w przekładzie dokładnym i otoczy się fachowemi książkami francuskiemi i niemieckiemi, by zbadać starych Greków wierzenia, umysłowość, zwyczaje, strój, broń, sprzęty, — wszystko z dokładnością drobiazgową. Możnaby myśleć, że po tych studjach ustalony, konwencjonalny typ Greka tak utkwi mu w głowie, iż gwałtem wciśnie mu się pod ołówek. Gdzież tam! Te studja były mu konieczne, by zobaczyć bohaterów w właściwem środowisku i wykreślić myślowe granice swej twórczości; a teraz — hulaj wyobraźnio! Homer dał mu postaci żywe i sceny dramatyczne, iż on je widzi okiem, nie cudzem, lecz swojem własnem, takiem, jakie mu Pan Bóg dał: okiem polskiem i podwawelskiem. Widzi je dokładnie, wyraźnie, a każda odmienna i ciałem i duchem; inny Achilles mężny i porywczy, a inny Agamemnon, król królów zwalisty i potężny. Każdego zaś pochwyci w chwili o napięciu dramatycznem: „Apollo groźny... wyrzucił strzałę i grot goni wzrokiem... został mu jeszcze gest prężenia łuku, a struna już się zwinęła..." Takiego rysuje i rzeźbi. Tak się zapalił do tej pracy, że chce ilustrować całą Iljadę, scena za sceną, byle jakiś wydawca zapewnił mu życie przez czas rysowania.



PORTRET WŁASNY Z ŻONĄ (pastel) 1904
(ZE ZBIORÓW FELIKSA JASIEŃSKIEGO W KRAKOWIE)

Takiego wydawcy niema. Więc bierze się do innej pracy. Równocześnie z twórczością literacką — już do końca życia, póki ręka nie odmówi posłuszeństwa — kreśli pastelami portrety, studja, krajobrazy.

Portretów maluje wiele, a głównem i wspólnem ich znamieniem, że nie są tylko portretami. Oko jego jest nawykłe przenikać wszystko do głębi, docierać zawsze do samej rzeczy istoty; a tem okiem patrzy też na twarze ludzkie. Jeszcze przed wyjazdem do Paryża pisał do Maszkowskiego:

> „Skoro patrzę na ludzi i obserwuję ich w różnych otoczeniach, doznaję wrażeń dziwnych, przedziwnych, — patrzę, jak na przedmioty, manekiny, pozamykane w różnych klatkach, lub z różnych klatek pochodzące, — w jednej chwili zdaję sobie sprawę z całego „zewnętrza" i „wewnętrza" tych ludzi i niema nikogo, nikogo, któryby na mnie nie patrzył cudzemi oczyma".

On dopatrzy się w nich oczów ich własnych! Po powrocie zaś z Paryża pisze do Laszczki:

> „Nie przestaję studjować... Ludzie zaś u nas, co to za skarby, z których mało kto czerpał jeszcze, a jeśli dzisiejsi czerpią, to tak niewyraźnie „piszą" malując (jeżeli da się użyć tego wyrażenia), że wzory pozostają, jakby nietknięte wcale".



GŁOWA DZIEWCZYNKI (pastel) (MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE) 1901





PORTRET J. MALCZEWSKIEGO (rys. oł.)
(WŁASNOŚĆ PROF. DR. J. NOWAKA W KRAKOWIE)

GŁÓWKA DZIEWCZYNKI (fluoroforta) 1903

On wyraźnie napisze, co w twarzach ludzkich wyczytał! Napisze czasem bez miłosierdzia. Bo gdy spostrzeże, że ktoś patrzy nań „cudzemi oczyma", przywróci mu jego wzrok prawdziwy i ręką pewną, konturem niewahającym się, stanowczym, narysuje to właśnie, co się pod maską kryje. Wypatruje linje, w których odbija się charakter człowieka i jego dusza. A chwyta je migawkowo, w jakiemś ruchu charakterystycznym, lub chwili przeżycia duchowego, iż czynią nam wrażenie nie portretów, lecz na gorącym uczynku pochwyconych wyrywków z dramatów, których nie znamy początku i końca. To go zajmuje, to zaciekawia. Gdy do niego, co miewał „modela za darmo i portrety również", przyszedł ktoś zamówić swój portret za pieniądze, Wyspiański przyjrzał mu się uważnie i rzekł spokojnie: „Nie widzę powodu, czemu pański portret miałby być zgoła malowany". Nie miał najmniejszego zamiaru być złośliwym; chciał tylko powiedzieć, że po tej twarzy oko jego ślizga się, o nic nie zahaczając. Lecz gdy się o coś zahaczy, Wyspiański wrażenie swe ołówkiem czy pastelem wyrzeźbi niechybnie. Wyrzeźbi zapatrzenie się, błysk myśli, obłudę, chytrość, zadumę, czy wdzięk bezwiedny dziecka.

W studjach Wyspiańskiego dziecko odgrywa rolę naczelną, a jest to zawsze dziecko-dramat. Dramat — to niemowlę u piersi, w którem chęć życia, instynkt walki o byt, ujawnią się z tak szczerą, bezwzględną, brutalną niemal siłą. Dramat — to dziecko, jakby po raz pierwszy dostrzegające świat zewnętrzny i patrzące nań okiem zdziwionem, olśnionem, w którego głębiach wszczątek myśli się budzi. Dramat — te dziewczęta miejskie, blade, anemiczne, skrofuliczne, wpatrujące się w chudą roślinkę w doniczce, czy łapczywie wchłaniające całą woń fijołka z głodem, nienasyconym nigdy. Dramat — te podlotki, zaniepokojone zagadką życia, nieznaną, odgadywaną, zastraszającą, ponętną. Dramat — to Macierzyństwo: psychologiczna zagadka



PORTRET K. LEWANDOWSKIEGO (pastel) 1898
(MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE)



DZIEWCZYNKA (rys. ołów.) 1900
(ZE ZBIORÓW PROF. DR. J. NOWAKA W KRAKOWIE)



PORTRET OJCA ARTYSTY (pastel) 1900
(ZE ZBIORÓW WŁ. ŻUŁAWSKIEGO W KRAKOWIE)



ŻABY (rys. ołówkiem) 1899

(WŁASNOŚĆ DR. GOLDBERGA W WARSZAWIE)

pokoleń, myślą, czuciem i instynktem skupionych około początku życia, u samego źródła. Czy one ładne? O, nie! Ale piękne, niezmiernie piękne siłą i obnażoną prawdą wewnętrzną, która z nich bucha.

Patrząc na krajobrazy Wyspiańskiego, trudno nie wspomnieć słów jego o obrazach Puvis de Chavannes, ,,komponowanych naturalnie, prosto, jakby w takt własnej myśli fantastycznej, bo nie szukanej w naturze, ale wysnutej z głowy artysty". To klucz do jego krajobrazów, odpowiedź na pytanie, czem nas pociągają i wzruszają. Wyspiański nie szuka w naturze swej myśli fantastycznej, ale czerpie ją z niej — w połowie, w drugiej zaś połowie z duszy własnej. Dzieło jego jest owocem tych dwu sił, przenikających się wzajem. Przyroda przemawia do oka urokiem swych linij i czarem swych barw, a równocześnie dusza artysty nakazuje oku, by dziś to właśnie w przyrodzie widziało, nie coś innego. Patrzy na chaty wiejskie, ich podwórza, wnętrza; czy da nam obraz życia sielskiego, pogodnego i wesołego? Nie, — chaty puste i głuche, jak gdyby mór tędy przeszedł, bo ponurą dziś była dusza artysty. A na dnie tej duszy — dramat. W jednym z listów pisał:

,,Za linją mglistą kopca odbijała się jeszcze łuna różowa, — małe, karłowate wierzby, osnute białym puchem, chyliły się ku oliwkowej plamie rzeki, dziwaczne kształty gałęzi



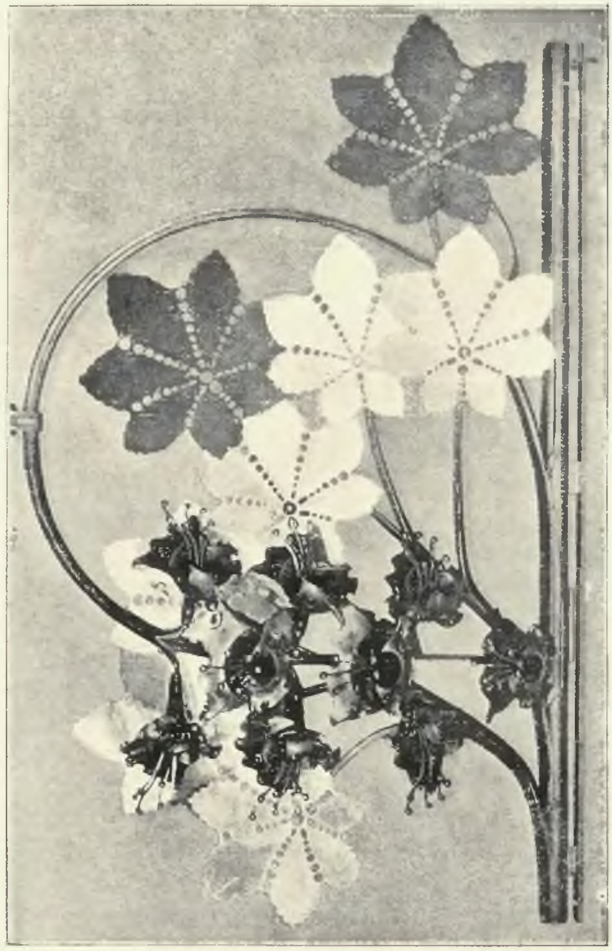
STUDJUM DO „MACIERZYŃSTWA" (pastel)

pozwalały dopatrywać się w sobie przeróżnych wytworów fantastycznych; zdawało się że na jednem z nich zawieszono wspaniałą lutnię czy arfę, całą połyskującą perłami i lśniącą diamentem kropel. Naprężone jej struny czarne czekały ręki jakiegoś Merlina czy innego czarodzieja, któryby grając wywołał ku sobie zaklęte dusze i potępieńców gromady... Wstrząsnąłem gałąź... perły i diamenty opadły i zimnem śniegu opadły mi na twarz... Z ręki wyślizgnęła się zmokła, naga łodyżka... Zrobiło mi się jakoś dziwnie smutno... wiatr począł zlekka potrząsać drzewami — jakiś jęk mię doleciał... to woda biegła w dole".

A teraz spojrzyjmy na krajobraz: jeden i ten sam krajobraz, malowany dzień po dniu zimą (od 6 grudnia 1904 roku) z okna pokoju, w którym choroba go więziła. To ciągle ten sam widok, lecz za każdym razem inna artysty dusza. Więc raz wierzby „osnute białym puchem", a na gałęziach arfy „połyskujące perłami i lśniące diamentem kropel"; innym razem jeno „zmokłe, nagie łodyżki", „dziwnie smutno", woda biegnie dołem. I tak codziennie, patrząc przez okna na jednakowy widok, artysta wygra nam za każdym razem inną symfonję, wysnutą z własnej duszy, wstrząsanej wciąż nowemi uczuciami, a zarazem wysnutą i z tego szmatu ziemi ukochanej, w który tak wczuł się i wmyślał, iż nie ma on już dlań żadnych tajemnic, iż mu zawsze wszystko wyszepce i wyśpiewa.



KLATKA SCHODOWA W DOMU LEKARSKIM W KRAKOWIE



SZCZEGÓŁ OZDOBY PORĘCZY KLATKI SCHODOWEJ W DOMU LEKARSKIM W KRAKOWIE

(Wykonane według rysunków St. Wyspiańskiego)

A jak malowane są te wszystkie portrety, studja i krajobrazy? Do jakiej szkoły je zaliczyć? Niech nad tem łamią sobie głowę fachowcy, jak już nieraz ją sobie łamali — napróżno. Gdy obrazy Wyspiańskiego wędrowały z wystawami „Sztuki" po miastach zagranicznych, tamtejsi krytycy, nie wiedząc, w jakiej szufladce Wyspiańskiego pomieścić, i z jakim „izmem" przylepić mu etykietę, dopatrywali się czasem pokrewieństwa jego z Hodlerem: mistrzem szwajcarskim, z którym bodaj Wyspiański nie spotkał się nigdy, a z którym łączy go chyba podobieństwo przypadkowe i czysto zewnętrzne. Wyspiański plastyk od dzieciństwa formował się zwolna, zrazu na kamieniach wawelskich i pomnikach kościelnych, potem w swych wędrówkach po kraju, studjach szkolnych, badaniach własnych, pracą pod okiem Matejki, pielgrzymką po katedrach włoskich i francuskich, zwiedzaniem budowli, muzeów i wystaw paryskich, ale zawsze formował się samodzielnie, to sobie jeno przyswajając, co przylgnąć mogło do własnej jego wizji artystycznej. Do omawiania tych rzeczy brak mi jednak i wiedzy fachowej i odwagi, zwłaszcza gdy wspominam, co Wyspiański pisał do Laszczki: „u nas o sztuce nic się nie pisze, co i tak już jest postępem wielkim, bo się milczeć nauczyli przynajmniej"!

Jeśli mimo to pozwoliłem sobie na kilka uwag ogólnych, uczyniłem to z dwu powodów. Najprzód, iż w innym liście Wyspiański uskarża się na sfery artystyczne, „że nawet nie miałem tej satysfakcji, żeby być przez najbliższych zrozumianym, a zato zrozumieli mię



STUDJUM KOSTJUMU DO „PROTESILAOSA“ 1904
(ZE ZBIORÓW WŁ. ŻUŁAWSKIEGO W KRAKOWIE)



PORTRET WŁASNY (ol.)

(WŁASNOŚĆ INŻ. ALEKSANDRA WOŁKOWICZA WE LWOWIE)

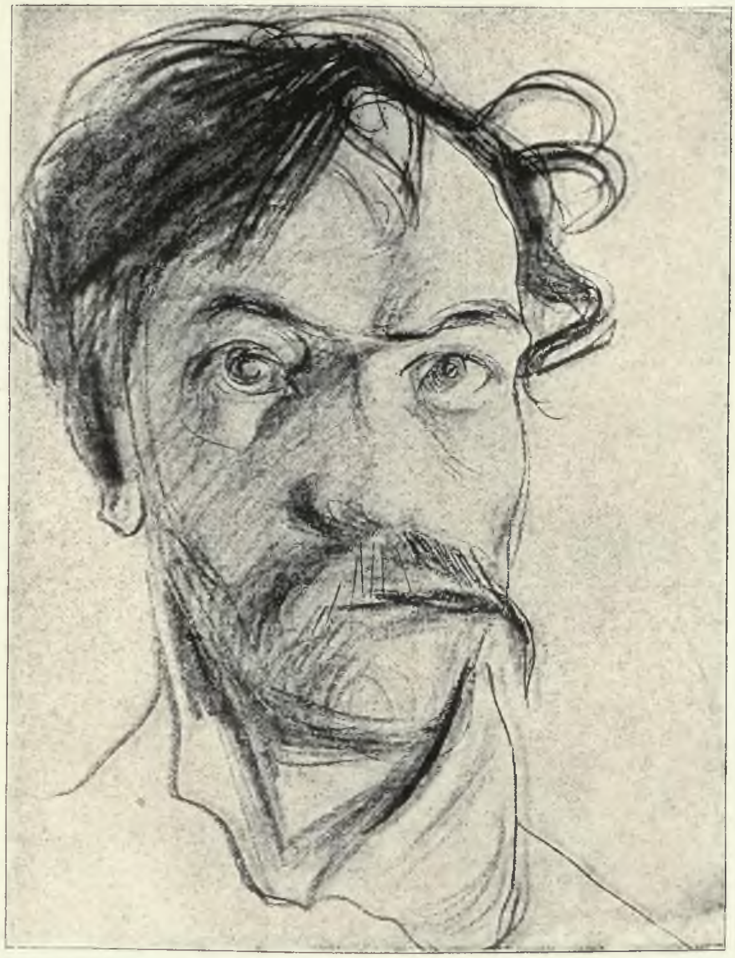
doskonale ci, o których najmniej sądziłem, że zrozumieją"; więc widoki laika w odczuwaniu piękności dzieł jego nie są wiele gorsze od widoków teoretyków, wielce uczonych w linji, bryle i plamie. Powtóre, że celem wszystkiego, co napisałem, było jedynie oddanie kornego pokłonu sztuce plastycznej Wyspiańskiego, w której jego twórczość znajduje wyraz tak potężny, tak jasny, tak przejmujący i zrozumiały.

Nawet najogólniejsze omówienie działalności literackiej Wyspiańskiego przekroczyłoby znacznie zakreślone tutaj ramy. Działalność ta wywołała już dziesiątki studjów, rozpraw i książek i nadal wywoływać je będzie, gdyż ich temat daleki jest od wyczerpania. Będzie ona wciąż pociągała badaczów i nowemi myślami, które Wyspiański wniósł w piśmiennictwo polskie, i nowem ujęciem ich artystycznem, i nowemi metodami pisarskiemi, i nowemi wartościami, któremi wzbogacił nasz teatr, i wreszcie mnogością problemów poruszonych, tak często wymagających zgłębienia i wyjaśnienia. Tutaj co najwyżej miejsce na kilka uwag dorywczych.

Wyspiański zostawił nam w dwu dziełach skrót rozwoju swej twórczości poetyckiej: w „Legendzie" i „Bolesławie Śmiałym". Przyszłą „Legendę" napisał jako libretto, „Wandę" jeszcze w Paryżu, a w r. 1897 pisał do Opieńskiego: „Przerobiłem „Legendę" w ten sposób, że usunąłem język literacki... a dałem język tęgi, stary". Niemal na pewno twierdzić można, że te przeróbki nie ograniczyły się do zmian językowych, lecz że wtedy (wraz z dwiema balladami) poeta wprowadził do utworu motyw, powtarzający się odtąd stale:



PROFIL DZIEWCZYNKI (rys. węgl.) 1907
(ZE ZBIORÓW E. HR. RACZYŃSKIEGO, ROGALIN)



PORTRET WŁASNY (ostatni, rys. oł.) 1907
(ZE ZBIORÓW F. JASIEŃSKIEGO, KRAKÓW)

motyw przeznaczenia, ciążącego nad Krakiem i Wandą i ich winy, pociągającej za sobą karę. W drugiem opracowaniu (1904) położy już główny nacisk na winę i karę i z tą myślą przed oczyma rzecz całą ideowo pogłębi, nawet z ujmą dla spoistości i piękności dzieła.

Tę dążność coraz większego podporządkowania wszystkiego idei, której dramat ma być wyrazem, widzimy jeszcze wyraźniej w „Bolesławie Śmiałym". Pierwszy jego pomysł powstał, zdaje się, w Paryżu jako zaginione „Tatry", których osnowy możemy się jeno domyślać po zakończeniu „Bolesława" (1900), w którem bohater kamienieje w śpiącego rycerza z mieczem dobytym do cięcia. W tym poemacie lirycznym są już zawiązki tragedji, które w całej pełni rozwiną się w potężnym dramacie, napisanym w r. 1903. Tu poeta nie pójdzie ani za wynikami badań, rehabilitujących wielkiego króla, ani za kronikarzem, który bodaj że podkład opowieści swej przywiózł z Paryża wedle wzoru Henryka II angielskiego i Tomasza Becketa, arcybiskupa Canterbury (kanonizowanego potem, jak św. Stanisław, w XIII wieku). Wyspiański bierze i króla i biskupa z legendy, lecz na obydwu wyciska tragiczne piętno i spór ich rozszerza na wieki całe. Więc Bolesław, wielki król Średniowiecza w każdym calu, żelazną ręką budujący państwo, mieczem poskromi wszelkie knowania zdradliwe, „bo ja tu na to dan, przez Boga rękę stawion"; ale że nie umiał znaleźć dla swej myśli zrozumienia ani w zamierającym świecie pogańskim, ani w wzmagającym się chrześcijańskim, ulegnie w walce i przez wieki miażdżon będzie trumną legendarnego biskupa. A biskup? Dola jego dopełni się w „Skał-

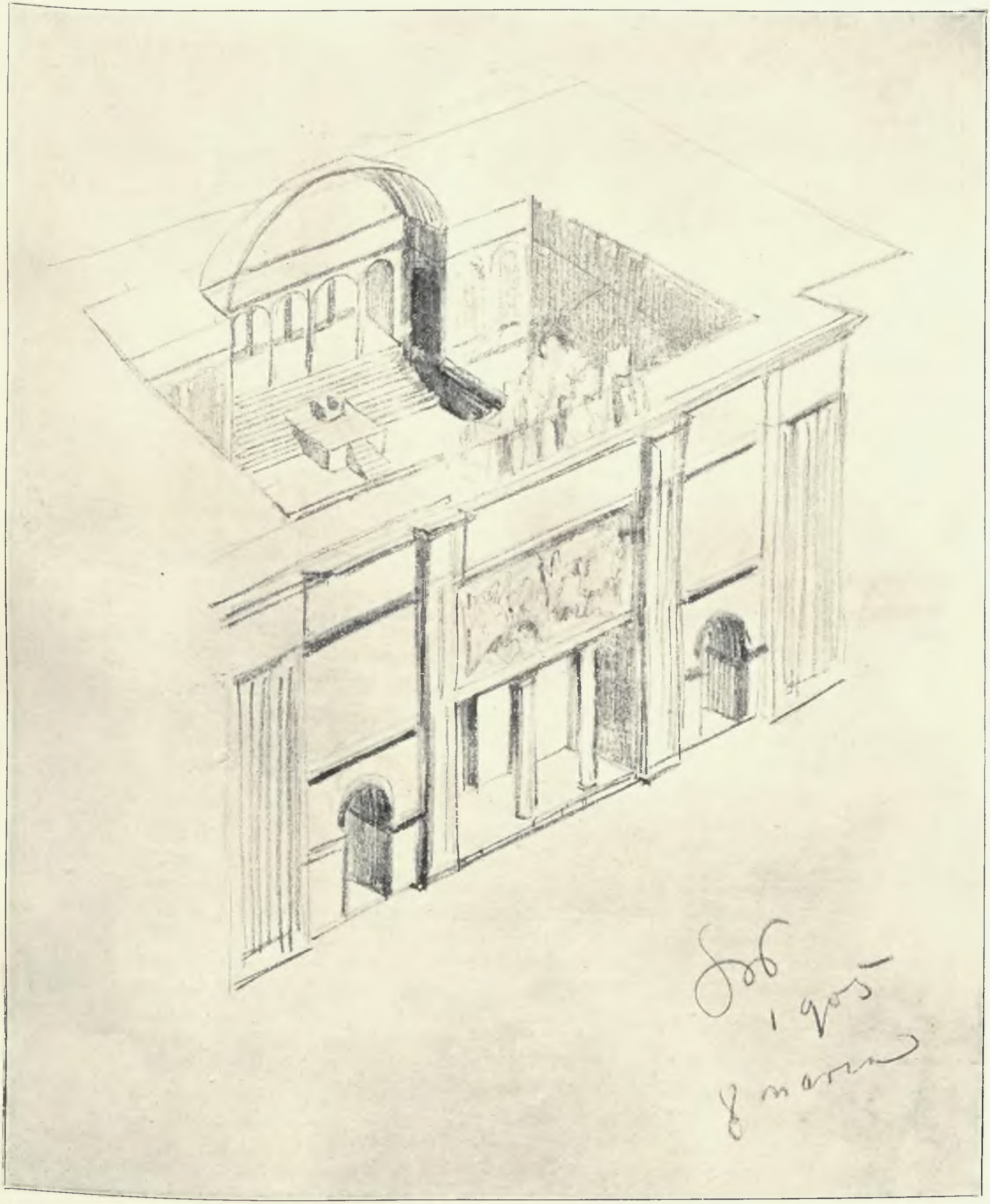


PEJZAŻ, widok z pracowni na kopiec Kościuszki (pastel) 1905
(ZE ZBIORÓW P. STUDZIŃSKIEGO, W KRAKOWIE)

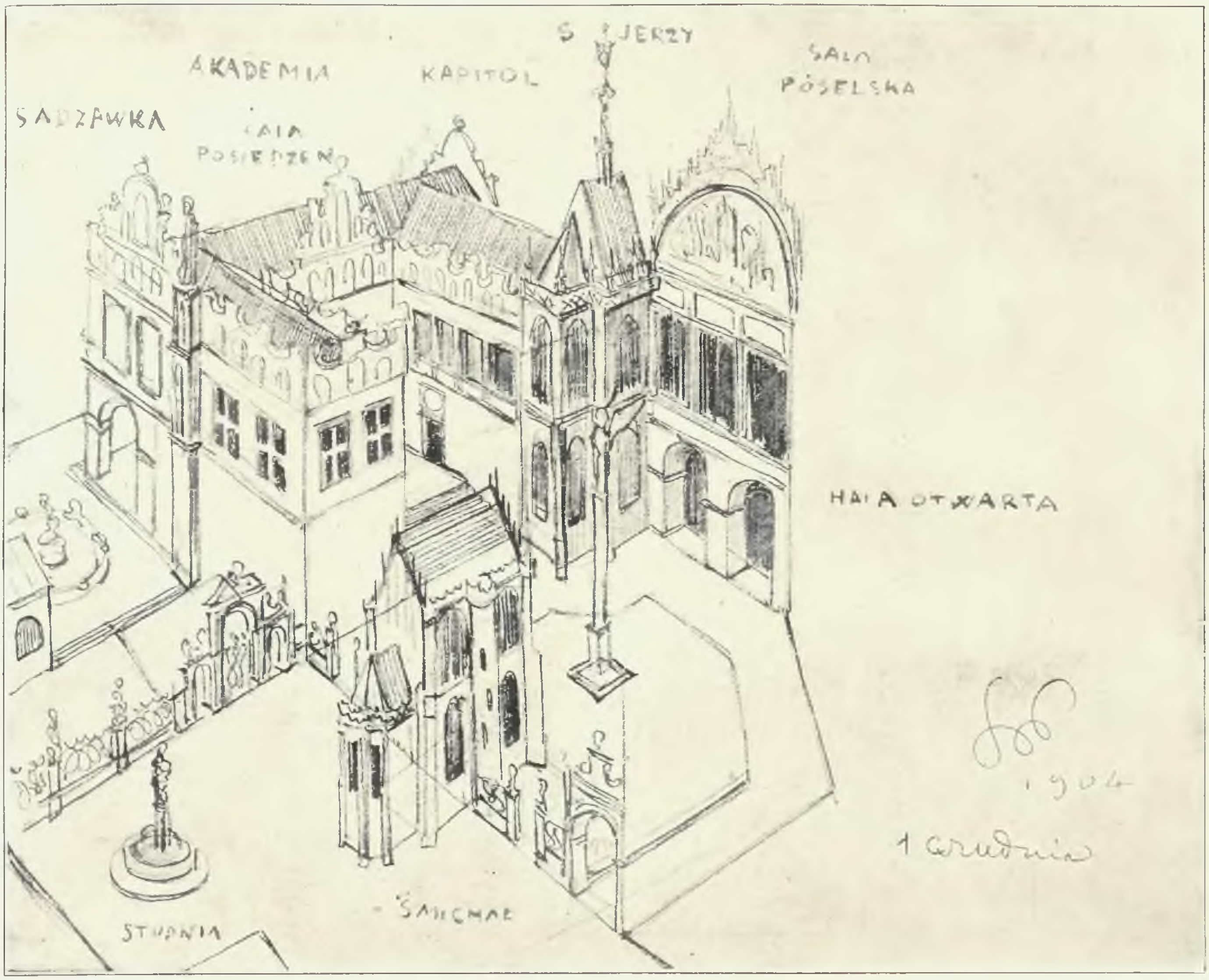
ce", której akty przeplatać miały akty ,,Bolesława". On tak wyolbrzymieje duchowo, że nawet świat pogański uzna w nim jednego z ,,naszych świętych", a jednak ulegnie pod ciężarem swych win, gdy od Śmierci się dowie, że to jego dzieło, jeśli Piastów ,,szczytny gród" teraz ,,gruz i cmentarz", że jego prawda ,,we śmierci jeno wiecznie trwa", że ,,prawda twoja prawdzie kłam". Zwycięzcą będzie jedynie wiecznie obracające się koło życia. ,,Bolesław Śmiały" uzupełniony ,,Skałką" jest tragedją olbrzymów, próżno zmagających się z losem, tragedją wspaniałą, przemyślaną, aż nazbyt bogatą myślami, by widz teatralny ogarnął je wszystkie umysłem.

Cykl tragedji greckich rozpoczął Wyspiański w czasie ilustrowania Iljady, gdy wczytywał się w pisarzy helleńskich. Wtedy powstał ,,Meleager" i ,,Protesilas i Laodamia", pomimo swego tematu mniej staro-greckie niż napisane później, współcześnie w Polsce dziejące się dramaty: ,,Klątwa" i ,,Sędziowie". Zwłaszcza nad ,,Klątwą", skończenie piękną swą prostotą i potęgą swej tragicznej grozy, unosi się starożytne *fatum*, przemienione w tkwiącą w nas samych ,,dolę, los, wieczną krzywdę człowieka", polegającą na tem, że ,,czego unika, przed czem ucieka, to mu przed oczy żądza zwleka, żądza w najgłębszej tajni ukryta". Pomimo wolnej woli, człowiek próżno się zmaga z tą Dolą, tkwiącą w nim samym, zmóc jej nie zdoła, chybaby był bohaterem. Więc bądźmy bohaterami! — poradzi nam Wyspiański w swych dramatach narodowych.

Poniekąd za przygrywkę do nich uchodzić może ,,Kazimierz Wielki": król-kościotrup, na to z grobu powstały, taki jakim go wymalował na witrażu: ,,w naród mój bolesny jamami oczu wygasłych patrzący", by nas ostrzegał, byśmy nie byli ,,rozmiłowani w tych przegniłych trupach" i nie starzeli się ,,w coraz dalsze patrząc groby", i by w pierś pogrzebowego mówcy rzucić mło-



PROJEKT ZABUDOWANIA WZGÓRZA WAWELSKIEGO 1905
(obmyślany przy współudziale arch. W. Ekielskiego), rys. ołówkiem
WŁASNOŚĆ A. CHMURSKICH W KRAKOWIE)



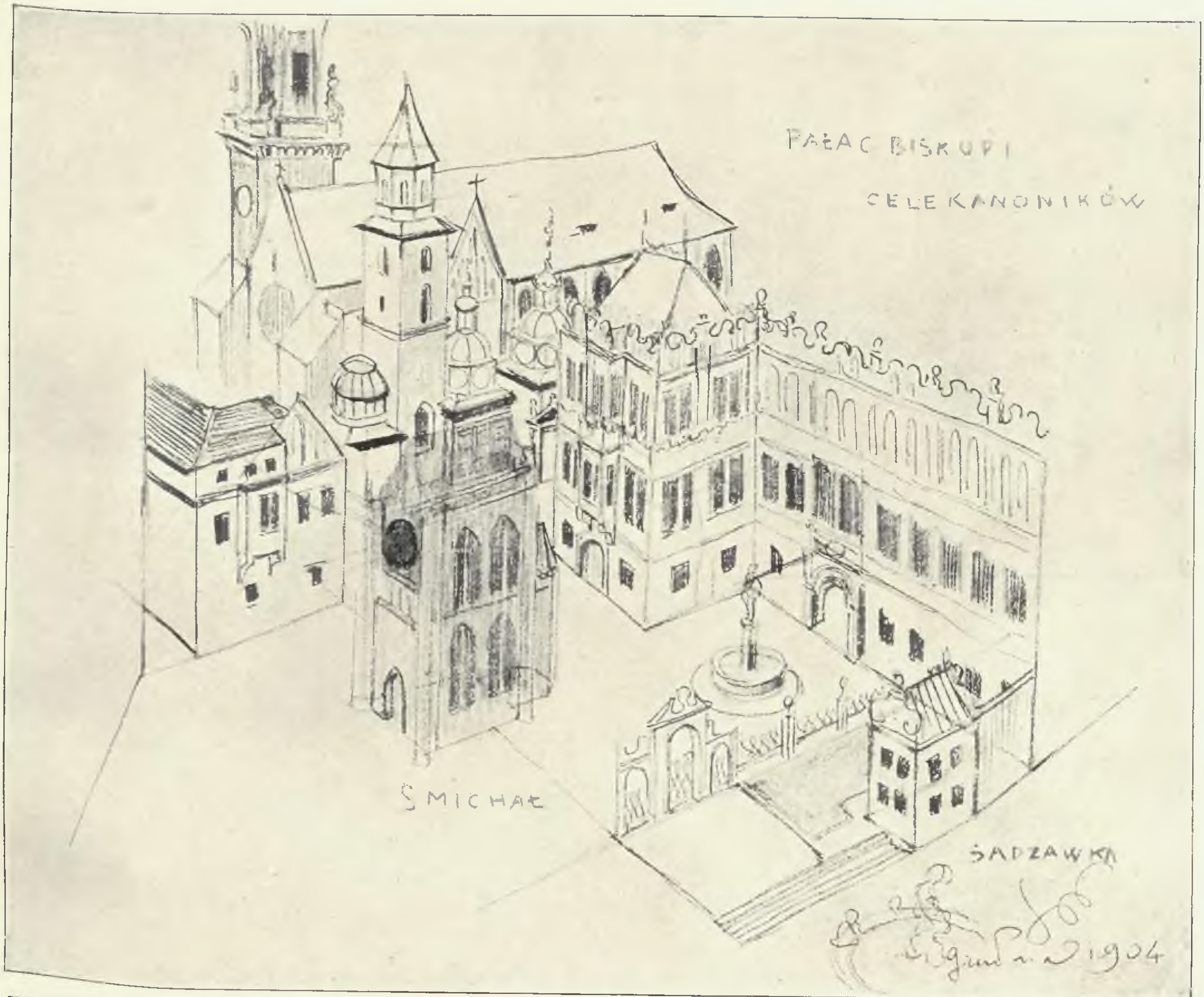
PROJEKT ZABUDOWANIA WZGÓRZA WAWELSKIEGO 1904

(obmyślany przy współudziale arch. W. Ekielskiego), rys. ołówkiem

(WŁASNOŚĆ A. CHMURSKICH W KRAKOWIE)

tem. Szereg dramatów narodowych otwiera tragiczna „Warszawianka“ głosem Chłopickiego, otoczonego „sztabem tych, którzy się grobem ślubują“, którym „zagrobowy laur wabi dusze“, ten „miazm rozstroju i rozkładu“, kiedy potrzeba „wiary, potęgi tej, co serce spiera“ i „potrzeba ręki, nie języków“. Sam Chłopicki stać się mógł bohaterem; lecz nim nie jest. Nie jest nim i wahający się Czartoryski (w „Lelewelu“), ani „archanioł czarów“, Lelewel, szybujący myślami górnie, rozpętujący siły, które go powiodą naoślep, aż marzenia przerywają mu „armaty Moskali“! Więc Wyspiański w „Legjonie“ zwraca wzrok ku prawdziwemu bohaterowi ducha, ku Mickiewiczowi z r. 1848, gdy potęgą swej wiary chciał wywołać krucjatę ludów, i dochodzi do wniosku, że nawet pod takim wodzem romantyzm polityczny prowadzi do śmierci i w noc tak czarną, iż zgaśnie w niej i mickiewiczowska pochodnia.

Wyspiański, w którego oczach nawet wielki bohater romantyzmu polskiego nie wyrósł do rozmiarów króla-ducha narodu, pokaże nam w „Weselu“, jakimi widział pseudo-romantyków współczesnych, bez wiary bawiących się wierzeniami ojców, dawnością opętanych, w sztucznej poetyczności jałowo pieszczących się snami, iż im się zdawać będzie, że złoty róg pochwycili w ręce, a w największej ekstazie ducha puszczą się w pólsenny, zawrotny tan pod wodzą chochoła z wymłóconej słomy.



PROJEKT ZABUDOWANIA WZGÓRZA WAWELSKIEGO 1904
(obmyślany przy współudziale arch. W. Ekielskiego), rys. ołówkiem.
(WŁASNOŚĆ A. CHMURSKICH W KRAKOWIE)

Dalszem rozwinięciem „Legjonu" i „Wesela" jest „Wyzwolenie". W niem gorzka satyra zaostrzy się niemal w pogardę i obejmie, jeśli nie wszystkie warstwy narodu, to całą jego inteligencję. „Wy chcecie żyć i trawić błoto i bród"; „trupy i upiory; nędza duszy"! „Polak jest tylko do tego, ...żeby być... z zamkniętą gębą"; „jesteście ciałem, które wdecha powietrze i wchłania napoje i jadło, ...płodzi, rozwija się i gnije". Konrad nałożyłby całemu narodowi kaganiec; rządził nim nie poezją, lecz wolą. Bo poezja, to Harpia narodu, siły ssie i spala w czczy dym, rani jadem smutku, wiedzie w śmierć. Po Wawelu prowadzi Konrada „nienawiść ku temu, co tam jest". Bo dla niego — żywota Prawo! on niesie zwycięstwo nie zagrobowe, lecz ze krwi i ciała, głosi radość i wesele! I uosobionemu w Mickiewiczu Genjuszowi poezji wytrąca czarę, niosącą śmierć-odkupienie: „Poezjo precz"! On nie chce wyidealizowanego Chrystusa narodów, umęczonego dla cudzego zysku, lecz narodu żywego, jak inne. Jego *credo:* „Wziąć topór oburącz i siąść stróżem u proga. I nie zwolić ni piędzi ziemi".

Gorycz „Wesela" wzmogła się stokrotnie w „Wyzwoleniu"; niechęć do poetyzowania przemieniła się w nienawiść do poezji romantycznej, do poezji grobów. Wielkość tragiczna dzieła



GŁÓWKA DZIEWCZYNKI WIEJSKIEJ (pastel) 1907
(MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE)

ucierpiała na tym nadmiarze goryczy, lecz naprzód wybiła się inna tragedja wewnętrzna: duszy poety. Bo Wyspiański nietyle współczesnych „sercem gryzie", co sam gryzie serce — własne. Nienawidzi poezji grobów, bo ma ją w piersi, bo nią wskroś przesiąkł od dzieciństwa. Wrogiem mu są trupy i truchła, bo nie może oderwać od nich oczu. „Terminowałem długo u wielu przemożnych potęg, które władały myślą moją — i teraz czas mi wyzwolić się". Chce się wyzwolić siłą woli i wbrew swej duchowej istocie woła „Poezjo precz"! — w największem napięciu poetycznego natchnienia. Walkę z teatralnością wiedzie na deskach teatru scenicznemi kategorjami myśli. Siłą woli głosi radość i wesele, mając duszę rozdartą bólem. Cięży na nim przeznaczenie tragiczne, iż „czego unika, przed czem ucieka, to ma przed oczy żądza zwleka, żądza w najgłębszej tajni ukryta". Więc „Noc Listopadowa" opromieni wszystkimi blaskami poezji wyklętej, myśl jej podstawową ujmie w przepiękną wizję poetyczną Kory, przechowującej ziarna, i wizję Łukasińskiego: Prometeusza polskiego, ślubującego się wszystkim mękom i bólom, byle kiedyś wzeszło swobody słońce.

A że teraz dla niego — żywota prawo, natchnieniem wiedziony poszedł nie między ludzi żywych, lecz między nagróbki i pomniki wawelskie („Akropolis") i między nie niesie radość i wesele, iż srebrne anioły i marmurowe dziewice porzucają straż grobowców dla chwili uciechy życia,





KARTA TYTUŁOWA „WESELA" KARTA TYTUŁOWA „NOCY LISTOPADOWEJ"
(według rys. St. Wyspiańskiego)

miłości. Z gobelinu występują w siebie zapatrzeni Parys i Helena i „z leża idą w leże", bo nad pogodą życia straż trzyma Hektor-bohater, co polegnie „za ojczyznę, za dworzec i żonę", lecz „bogiem powróci po latach". Dzisiaj na Akropolis-Wawelu noc Zmartwychwstania, więc z jutrzenką, w słonecznej chwale ukaże się Siła, Moc: Chrystus-Apollo, przed którym cały kościół padnie gruzem, a On zmartwychwstanie w wszelkim bycie.

Wyspiański tak wmyślił się w świat staro-helleński, że postaci bogów i bohaterów cisną mu się same, gdy chce dosadnie myśl swą uzmysłowić. Tak w „Nocy Listopadowej" Pallas, Ares i Nike są odbiciem tego, co się dzieje w duszach powstańców. Dla poety bohaterowie Hellady nie są przebrzmiałemi wspomnieniami, lecz postaciami żywemi, z któremi duch jego obcuje w przyjaźni. Więc w „Achilleis" zbudzi duszę w bohaterze-Achillesie, iż ten zrozumie bratniego ducha Hektora-bohatera, obrońcy grodowiska, chaty i żony i dziecka, i żyć z nim zapragnie w sojuszu szlachetnych, choć włócznią spełnić musi przeznaczenie. Takiemu Achillesowi, co wie, iż bólem najbardziej mu słynąć, fale wyśpiewają najdroższą tajemnicę poety, że „żywot twój nie na jednym zakończy się bycie". Nawet podstępny i zdradliwy Odys wyszlachetnieje na bohatera. W „Powrocie Odysa" okaże się, iż podjął walkę z losem, co każe mu zabić ojca i „klątwę wziąć, co rodem spada z ojca na syna": raczej, co miał w domu czynić zło, — nieść we światy! raczej ból i tułactwo, ale i uciecha, że idzie wbrew Doli! Wyrzeknie się domu i ojczyzny, za



KARTA TYTUŁOWA „ACHILLEIS"
(według rys. St. Wyspiańskiego)



RYSUNEK KOSTJUMU DO „LEGENDY" 1904
(ZE ZBIORÓW WŁ. ŻUŁAWSKIEGO W KRAKOWIE)

którą tęsknił, bohaterstwem pokona przeznaczenie, a w nagrodę kiedyś rozpocznie nowe życie, wznawiane wielokrotnie.

Tym dramatem Wyspiański zakończył swą działalność, jako tragik.

Z samego czytania, bez widzenia na scenie, nikt nie wniknie w pełni w dramaty Wyspiańskiego, jak na odwrót w wiele jego dramatów nikt nie wniknie, widząc je tylko na scenie, bez uważnego ich czytania. Bo, jak z jednej strony wyobraźnia czytelnika niezdolna jest odgadnąć, na jakie wyżyny zawiedzie go ze sceny twórcza wyobraźnia poety, tak z drugiej widz teatralny nie zawsze zdolny jest objąć umysłem nadmiar myśli, rozsadzający niektóre dramaty. Bez żadnej formuły, wiedziony instynktem artystycznym, Wyspiański posługuje się sceną, by działać równocześnie na słuch i wzrok, na umysł i wyobraźnię widzów-słuchaczów. Lecz nie zawsze te dwa współdziałania są równomierne, iżby harmonijnie zjednoczyły się w jedną myśl-wrażenie. Gdy się to stanie, jak np. w „Weselu", poeta zapanuje nad widownią, jak pan samowładny, iż poddamy się bezwolnie jego władztwu, a on nas powiedzie, dokąd zechce, szlakami swej myśli fantastycznej. Natomiast, gdy ta równowaga się zachwieje, jak w drugim akcie „Wyzwolenia", zmęczony refleksją umysł słuchacza nie nadąży już za lotem poety w końcowych wizjach-symbolach.

Bądź co bądź, Wyspiański dał nam teatr nowy, a tajemnicę tego teatru zabrał ze sobą do grobu. Bo tajemnica ta polega nie na formułce jakiejś, lecz na instynkcie twórczym, opornym



RYSUNEK KOSTJUMU DO „LEGENDY" 1904
(ZE ZBIORÓW WŁ. ŻUŁAWSKIEGO W KRAKOWIE)



RYSUNEK KOSTJUMU DO „LEGENDY" 1904
(ZE ZBIORÓW WŁ. ŻUŁAWSKIEGO W KRAKOWIE)

kodyfikacji. Tej tajemnicy dociekać możemy w sztukach Wyspiańskiego, które sam inscenizował, i w jego inscenizacji „Dziadów" i „Cyda". Studjum jego o Hamlecie rzuci nam na nią niewiele światła. Zapamiętać chyba możemy, że „to sztuka wolna, panująca, sądząca, rozkazująca, nie podlegająca mierze i wadze, krom prawdzie i artyzmowi i logice artyzmu"; a poza tem — radę, by zamek w Elzynorze uzmysłowić widzowi polskiemu jako krużganki Wawelu. Natomiast twierdzenie jego, że przeznaczeniem teatru było i jest służyć niejako za zwierciadło naturze, zawiodłoby nas na mylne tropy.

Teatr Wyspiańskiego nie jest szekspirowskiem zwierciadłem natury. Jego teatr służy idei i tej służbie podporządkowuje wszystko, począwszy od odzwierciadlania prawdy życiowej, na jego scenie zbytecznej, bo ta jego scena nie kusi się nawet o udawanie prawdy. Ona jest czemś samoistnem, pośredniem między życiem a marzeniem, jest złudą, świadomą tego, że jest złudą. Wyspiański opowiada, jak raz za kulisami spotkał Lady Makbet: „Nikt nie jest w stanie mi tego wyperswadować, że to nie była Lady Makbet, — ale Modrzejewska". Lady Makbet, ale jaka? Wszak nie ta historyczna, o której poza bajką szekspirowską nic nie wiedział, ale Lady Makbet teatralna, złożona z Szekspira, z Modrzejewskiej, kostjumu, szminki i kulisów. Ta sztuczna, teatralna Lady Makbet jest dla Wyspiańskiego jedyną rzeczywistością. O tem pamiętać musimy, by zrozumieć jego teatr. Bo on wprowadzi na scenę figury nie prawdziwe, lecz teatralne, sztuczne, i okaże je nam nie w prawdziwych, lecz w stucznych sytuacjach, a jednak i figury i sytuacje staną w naszej wyobraźni prawdziwe, gdyż tkwić w nich będzie prawda, wynikająca z logiki artyzmu. Wyspiański nie dostraja swych postaci do naszych pojęć o prawdzie życio-



RYSUNEK KOSTJUMU DO „BOLESŁAWA ŚMIAŁEGO“
(MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE)



RYSUNEK KOSTJUMU DO „BOLESŁAWA ŚMIAŁEGO“
(MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE)

wej; on urokiem poezji dostroi nasze pojęcia do sztuczności swych postaci, tę sztuczność nam narzuci, i tym sposobem znajdzie najkrótszą drogę do wrażenia w naszą świadomość idei dramatu. Złudę wywoła na scenie, a nastrój w widowni, i z ich spotkania tryska dramat. Z poetą i inscenizatorem idzie zawsze ręka w rękę artysta malarz, komponując sceny jako obrazy tak pomyślane, by linją i barwą niewoliły oko widza, gdy słowo niewoli równocześnie jego myśl.

On w teatrze zawsze chadza krótszemi drogami. Ma intuityczny instynkt sceny, zna teatru i perspektywę i akustykę, więc wie, że nie to jest istotne, co autor napisze, lecz to, i to jedynie, co słuchacz-widz w teatrze zobaczy, pochwyci i zrozumie. Próżno się z nim spierać o stylistyczne chropowatości czy omyłki, gdy on wobec widowni wygrywa sprawę, i mimo usterki gramatyczne tworzy język własny, jędrny i potężny.

Pchany niepohamowaną twórczością własną, nie idąc za żadnym wzorem, Wyspiański tworzy z niczego nowe wartości teatralne: ludzki dramat wewnętrzny, a jednak widomie rozgrywający się przed naszemi oczami. Osiąga to przez rozdzielenie jednej istoty duchowej na dwie osoby, toczące w naszych oczach wewnętrzną walkę, bo druga stanowi duchowe uzupełnienie, duchowy sobotwór pierwszej. Kto był na premierze „Wesela“, nie zapomni nigdy piorunującego wrażenia, gdy w scenie Marysi z Widmem ujrzeliśmy ten nowy dramat po raz pierwszy. Wiecznie żałować będziemy, że tą zdobyczą pochłubić się nie możemy przed innymi narodami. Wyspiański chadzał na krótsze drogi i, chcąc nas swej myśli shołdować, posługiwał się i tem, cośmy przynieśli z sobą do teatru, ale czego żaden cudzoziemiec nie pochwyci. Żadne objaśnienia i komen-



RYSUNEK KOSTJUMU DO „BOLESŁAWA ŚMIAŁEGO“
(MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE)



RYSUNEK KOSTJUMU DO „BOLESŁAWA ŚMIAŁEGO“
(MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE)

tarze nie mogą w cudzoziemcu wzbudzić uczuć, których my doznajemy na widok Wernyhory czy Stańczyka: takich, jakich stworzyła legenda, poezja i pendzel Matejki.

Wyspiański nie dbał o to. Nie dbał, czy u obcych znajdzie zrozumienie, uznanie, rozgłos, sławę. Jemu chodziło o to, by piętno swego ducha wycisnąć na tych, których znał, których bez litości smagał satyrą, których kochał. Nie znał nic większego i nic droższego nad swoją sztukę, i dlatego swą sztukę oddać chciał wyłącznie na usługi Ojczyzny: „z w ó l z w i a r ą w i e k ó w p o d j ą ć c z y n“!

Smutek unosi się nad całą twórczością Wyspiańskiego. Smutek ten sprawił, że Wyspiański nie stanął w jednym rzędzie z wielkimi artystami Odrodzenia, którym, jak jemu, twórczość rozsadzała piersi. Ale oni znali radość życia, uciechę i wesele, i z nich czerpali swój rozpęd twórczy. Wyspiański czuł potrzebę tej radości, głosił ją i dążył do niej siłą woli, lecz w głębi serca czuł jeno smutek, któremu odniemóc się nie mógł.

Jakie jego źródła? Czy melancholja Krakowa, czy zamarłe piękno jego pomników wielkiej, minionej przeszłości wżarły się mu w duszę raz na zawsze? Czy wielcy poeci nasi, te przemożne potęgi, u których „terminował“, i które władały myślą jego, nie pozwoliły mu na chwilę zapomnieć, że „my z mogiły naszej rodem“? Czy też piętno smutku wycisnęła na nim ciężka choroba, której padł ofiarą w chwili, gdy całą duszę miał przepojoną tworzywem, gdy poczuł w sobie siłę twórczą, wybuchającą żywiołowo? W takiej chwili choroba ta wydać mu się musiała, jak *fatum* jakieś mściwe i przemożne, wołające „Stój!“, kiedy on dopiero rozpościerał skrzydła do lotu.



RYSUNEK KOSTJUMU DO „BOLESŁAWA ŚMIAŁEGO“
(MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE)



RYSUNEK KOSTJUMU DO „BOLESŁAWA ŚMIAŁEGO“
(MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE)

Wbrew przeznaczeniu Wyspiański czuł, że przeznaczeniem jego jest tworzyć i z nieubłaganą Dolą podjąć walkę bohaterską. Jął tworzyć dniem i nocą niezmordowanie, bez wytchnienia, gorączkowo, wybuchowo wyrzucać z siebie wizje i pendzlem i piórem, nim Śmierć je zmrozi, idąca ku niemu szybko, bezlitośnie. Malował i pisał bez przerwy, aż palce nie mogły już utrzymać pióra. Wtedy kazał sobie przywiązać sznurkiem do ręki ołówek i kreślił dalej. A gdy i to stało się niemożliwem, — dyktował. Tworzył do ostatniego tchu. A gdy Niemoc i Śmierć stanęły nad nim zwycięsko, jak rękawicę, rzucił im wyzwanie: „żywot mój nie na jednym zakończy się bycie“!

Jest tragiczna groza w zmaganiu się tych nieśmiertelnych potęg: twórczości i śmierci. Istnie to grecka tragedja: greckie, nieubłagane Przeznaczenie, z którem do walki stanął nieustraszony, nieugięty, iście grecki bohater.

Wyspiański umarł, licząc lat 38.

Urodził się u stóp Wawelu dnia 15 stycznia 1869 roku, roku odnalezienia grobowca Kazimierza Wielkiego z prochami wielkiego króla; pochowano go w roku 1907 — w rocznicę listopadową — na Skałce.

Kraków, w marcu 1923 r.

TADEUSZ ŻUK SKARSZEWSKI.



STANISLAS WYSPIAŃSKI
(1869—1907)

Stanislas Wyspiański mourut jeune, dans la plénitude de toutes ses facultés intellectuelles. Dix ans à peine s'étaient écoulés depuis l'instant où il avait senti s'éveiller en lui le génie créateur, lorsque, à l'âge de 38 ans, la mort le frappa. Malgré sa brève existence prématurément tranchée, il nous a laissé un héritage artistique inestimable d'autant plus étonnant par sa richesse qu'il embrassait divers domaines. Wyspiański peignit non seulement des tableaux (des portraits, des paysages, des décorations d'églises, des vitraux etc.), mais il écrivit aussi des poèmes et des drames, dont la teneur et la forme étaient nouvelles. Il s'occupait lui-même de la mise en scène, adaptant l'art théâtral à ses fins.

Lorsqu'il est question d'une individualité artistique aussi riche, aussi fertile que Wyspiański, les mots sont trop faibles pour la décrire. Wyspiański ne peut être dénommé ni peintre, ni écrivain; son cerveau ne peut être catalogué ni comme celui d'un penseur, ni comme celui d'un rêveur, d'un peintre, d'un décorateur, d'un sculpteur, d'un dramaturge, d'un metteur en scène, d'un tragédien, d'un poète; le nom même d'artiste dans son acception la plus belle et la plus noble ne rend pas bien la complexité de son esprit: bon gré, mal gré, on est obligé d'appliquer à Wyspiański l'épithète la plus haute, la plus noble, celle de c r é a t e u r.

Le génie de Wyspiański ne s'éparpillait pas en genres différents; au contraire, il essayait de les réunir tous en lui, afin d'exprimer avec leur concours le génie qui bouillonnait encore à l'état brut dans son âme.

Wyspiański est vraiment un créateur. Il a laissé des choses nouvelles dans chacun des genres dont il s'est occupé. Il tirait toujours tout de lui-même et avait sur toute chose des vues personnelles. On ne trouvera rien de banal, de rabâché, de conventionnel dans son oeuvre. Il méprisait tout simplement la manière de tout le monde, il détestait les chemins battus: il se frayait lui-même son chemin. Il trouvait l'inspiration partout, mais il créait toujours quelque chose de nouveau, de personnel. Il ne se répétait jamais.

L'inspiration n'est pas chez Wyspiański un état passager, c'est son pain quotidien, un besoin impérieux de son esprit. On dit que Homère sommeillait quelquefois: Wyspiański était toujours en éveil. Son esprit supportait une tension continuelle. Toutes ses facultés mentales étaient toujours à son service: tout d'abord il possédait un raisonnement observateur et pénétrant, qui perçait à jour les voiles du conventionnel pour arriver au coeur même. Ensuite nous voyons une sensibilité artistique puissamment développée, presque maladive. On ne peut comparer la soif d'impressions qui le dévorait qu'aux sentiments d'un amant qui attend sa bien-aimée ou à ceux d'un chasseur qui guette sa proie. Non seulement les facultés de son esprit prenaient part à ces jouissances artistiques; ou aurait dit aussi que tous ses sens étaient plongés dans l'extase.

S'il pense aux tragédies de Homère, „son âme bondit" et il sent „qu'on lui verse du baume sur le coeur". Quand il s'approche de la cathédrale de Reims, il sent que son coeur meurt dans sa poitrine et il entend une voix qui lui dit: „Ne va pas plus loin! Retourne sur tes pas!" C'est qu'il craint que la réalité ne réponde à ses rêves. Il y a pour lui des impressions si fortes qu'il recule devant elles. Il n'avait pas vu Hamlet sur la scène, il craignait de le voir.

Ces impressions ne sont pas momentanées, elles font partie de son âme, y restent une fois pour toutes, neuves et vives. Elles s'opposent probablement à l'assimilation de nouvelles impressions jusqu'au moment où, s'étant habitué à elles, elles forment partie intégrale de son âme. Et qui sait, peut-être que de ce conflit entre les nouvelles impressions et les anciennes naît la force dramatique qui se trouve au fond de toute oeuvre de Wyspiański. Les impressions artistiques fertilisent la production de tout génie. Quelquefois cela se produit d'une façon si inattendue, si insaisissable qu'il est impossible de tracer les sources de ces influences. Le son des cloches de Reims se transforme dans son imagination en une théorie de formes coiffées de hennins et de heaumes, poursuivies par une foule barbare à demi nue. Un jour, Wyspiański écrit dans son carnet de notes: „Je termine l'étude sur Hamlet.... La musique joue.... Je développe encore Hamlet......" Qui saura jamais ce qui servit d'inspiration au poète? Qui perçera à jour les voies de son âme créatrice? Un autre génie n'y parviendrait pas lui-même, car il connaîtrait d'autres voies: les siennes.

Chez Wyspiański le premier embryon de l'oeuvre se trouvait être, le plus souvent, un moment d'émotion artistique qui était en opposition dramatique avec la réalité telle qu'elle était ou telle qu'il se la représentait. Cet instant éveillait dans l'âme du poète des visions auxquelles sa pensée donnait un contour et que son imagination enlaçait d'une poésie merveilleuse. Bien que ses oeuvres nous éblouissent parfois par les élans fous de l'imagination déchaînée, qu'elles nous étonnent presque par des visions qui ressemblent à des hallucinations, toutes reposent sur un squelette de pensées logiques et froides.

Wyspiański acquit la célébrité en Pologne encore de son vivant par son activité étendue. Il doit cette célébrité non à ses tableaux, mais à son drame intitulé „Les Noces". Jusqu'alors on avait entendu vaguement parler de Wyspiański, peintre de talent qui écrivait de temps à autre des vers très originaux et même des pièces émouvantes. Après l'apparition des „Noces", Wyspiański fut sacré poète national.

La renommée de Wyspiański-poète augmentait; malheureusement, en augmentant, elle éclipsait sa renommée de peintre. Ce fut en pure perte que nos écrivains (plus de 40), parmi lesquels plusieurs critiques et plusieurs auteurs adonnés à des recherches savantes, soulignèrent le joint entre la production artistique du peintre et de l'auteur. Quelques rares critiques firent en vain ressortir dans leurs oeuvres la valeur plastique du génie de Wyspiański: dans l'imagination populaire, Wyspiański devint un grand poète qui peignait aussi.

Et c'était tout naturel. Les livres de Wyspiański étaient à la portée de tous: sur la scène, ses tragédies éblouissaient les spectateurs et les touchaient jusqu'au fond de l'âme. Par contre, ses tableaux devenaient la propriété de collectionneurs qui les enfermaient jalousement; il fallait chercher ses peintures murales et ses vitraux dans les églises et les musées où, le plus souvent, l'on ne trouvait que des cartons et des esquisses.

Il est impossible d'admirer une oeuvre d'art d'après les constatations même du meilleur critique; il faut l'observer soi-même et soumettre son esprit à son influence. Qui donc peut raconter un tableau? Qui donc peut décrire en paroles la force qu'il renferme? Qui donc peut transposer en sons ce qui, dans l'âme du peintre, était formes, lignes, couleurs?

La plume ne peut décrire les impressions produites par un tableau ou une sculpture; la littérature a son domaine propre et ne peut obtenir la compréhension pour le peintre. Il faut d'abord trouver des observateurs qui examinent ses oeuvres.

C'est là la tâche que veulent remplir les éditeurs de ce livre: mettre sous les yeux des amateurs des reproductions de Wyspiański afin qu'ils puissent en les voyant se rendre compte eux-mêmes des traits caractéristiques de son génie pour que, après cette étroite communion

avec le maître, ils puissent, en toute connaissance de cause, se soumettre à son influence, comprendre sa conception du Beau, découvrir les sources mêmes de sa force créatrice.

* * *

Wyspiański passa son enfance dans une atmosphère de tristesse et d'abattement. Il naquit cinq ans après la répression sanglante de la dernière insurrection polonaise, alors que les gouvernements russe, prussien et autrichien se surpassaient mutuellement dans l'invention de moyens propres à détruire l'élément polonais sur les terres polonaises. Et quand, après Sedan et Sadowa le casque prussien triomphant, allié au brutal empire des czars, écrasa l'Europe, il sembla que les Polonais seraient forcés de renoncer à cet espoir d'un avenir meilleur, qui leur donnait du courage au milieu des épreuves les plus dures. Ce fut dans ces conditions que l'on entreprit chez nous la révision de notre programme politique; en cela „l'école historique de Cracovie" joua un rôle important, prêchant la nécessité de rompre avec la tendance à poétiser l'histoire de la Pologne et le besoin d'étayer l'histoire par des recherches effectives et réelles, et ce afin qu'elle devînt la base d'une politique positive et vraie qui s'appuierait sur des réalités. Ce programme provoqua de violentes protestations et certains furent accusés d'abandon de la cause nationale et de trahison.

Le père de Wyspiański fut intimement lié dès sa jeunesse par des relations amicales avec ces „traîtres", parmi lesquels on comptait les intelligences les plus remarquables de Cracovie. C'était un sculpteur bien doué dont cependant le talent avait dévié et qui avait perdu sa force créatrice puisque, lorsque son fils naquit, son atelier était consacré plutôt au métier qu'à l'art. Ceci le rongeait et le désolait et quand, pour comble de malheur, sa femme contracta une maladie de poitrine et mourut bientôt, il chercha dans la boisson l'oubli et la consolation.

Après la mort de sa mère, l'oncle de Wyspiański, vétéran de la révolution de 1848, nommé Stankiewicz, s'occupa de l'enfant. C'était un homme intelligent et cultivé. Mais le petit Stanislas s'échappait continuellement pour aller à l'atelier paternel où il était attiré par les sculptures de son père, les bustes de plâtre des rois et des poètes, et par la vue qui se déroulait devant les fenêtres de l'atelier: la vue sur les collines du Wawel où s'élève la cathédrale qui contient les tombeaux et les mausolées des rois de Pologne. Là aussi s'élève le vieux château royal détérioré, profané et transformé en casernes autrichiennes. Le Wawel fascinait l'imagination de l'enfant, il y passait tous ses instants de liberté. Les monuments et les tombeaux qu'il dessinait lui apprenaient l'histoire. Car, à partir de sa plus tendre enfance, il dessinait tout: des vues, des portraits, des compositions, des fleurs; mais c'étaient les motifs décoratifs et architectoniques des vieilles églises de Cracovie qu'il esquissait le plus volontiers.

En classe il ne faisait que de médiocres progrès, mais en dehors de l'école il travaillait toujours, lisant tout ce qu'il trouvait dans la riche bibliothèque de son oncle. Il connaissait par coeur les poètes polonais et se mit à étudier Dante, Shakespeare, Schiller et Goethe. Il ne lisait pas seulement des poésies et des romans, mais il approfondissait les oeuvres des historiens les plus sérieux. Il ne négligeait cependant pas les distractions. Son jeu favori consistait à organiser avec ses camarades des représentations de théâtre d'amateurs. Ils jouaient des drames de Shakespeare et de Słowacki, que le petit Wyspiański mettait en scène, transformait et... corrigeait. Il fréquentait aussi régulièrement le théâtre, et, un jour, il réussit à se glisser dans les coulisses et à voir l'aspect du théâtre par derrière. Immédiatement après, il fabriqua un modèle de théâtre en carton, non pas tel qu'il était en réalité, mais tel qu'il aurait dû l'être, de l'avis du... petit Stanislas.

Après être sorti du lycée, il se sentit homme fait, et le premier usage qu'il fit de sa liberté fut d'entreprendre un voyage à pied, dans le sud de la Pologne, le long des Carpathes, afin de

pouvoir dessiner des jours entiers de vieux souvenirs: des églises, des monuments, des ruines de châteaux, et, le soir venu, il terminait ses esquisses à l'encre de chine.

Au retour de ce pélérinage il entra à l'Université de Cracovie, où il suivait les cours d'histoire, de littérature et d'histoire de l'art, faits par le professeur Sokołowski qui attira Wyspiański par son enthousiasme pour l'art occidental et par sa collection de reproductions des grands maîtres.

Le jeune Wyspiański s'enrôla simultanément à l'école des Beaux de Cracovie. Il y travailla assidûment, afin d'apprendre la partie technique du dessin et de la peinture. Ici, son guide fut le professeur Łuszczkiewicz qui s'essayait à remplir ses élèves de l'admiration qu'il avait lui-même pour l'art monumental et, dans ce but, il organisait des excursions qui leur firent découvrir bien des précieuses reliques de l'architecture. C'est ainsi que Wyspiański eut toute une collection de dessins de bénitiers gothiques et Renaissance qu'il avait dénichés dans les églises de campagne. Les autres professeurs, avec leurs traditions des écoles viennoise et munichoise, employant des méthodes trop surannées, ne pouvaient servir de guides dans les voies nouvelles à des élèves de talent. Mais à la tête de l'école se trouvait son Directeur, le grand Matejko, esprit profond et talent puissant, peintre historique qui représenta dans de grands tableaux et avec une force remarquable l'histoire de la Pologne. Matejko, dont le talent était trop individuel et trop puissant pour faire école, exerça surtout une grande influence sur l'esprit de Wyspiański et une influence indirecte sur son talent.

Dès son enfance, Wyspiański adorait le vieux Cracovie. Son imagination et son coeur y étaient attachés. La première chose qu'il vit en ce bas monde ce fut le château royal de Wawel: une grande énigme qu'il doit résoudre pendant son enfance. Ses premiers rêves enfantins se déroulent autour des tombes royales. Les églises et les tours de Cracovie ne sont pas pour lui des modèles d'architecture, mais des compagnons de jeunesse toujours présents à ses yeux. Cet amour est accru encore par M. Eljasz, son professeur de dessin au lycée, par le professeur Łuszczkiewicz, par ses excursions solitaires et celles qu'il entreprend avec ses camarades de par le pays, par ses tournées, par ses causeries avec Sokołowski qui s'exalte chaque fois qu'il est question de style gothique ou Renaissance.

Puis après deux années d'études, Matejko le fait venir un jour avec son camarade Mehoffer dans son cabinet de travail et leur annonce qu'il les a choisis tous les deux pour aider M. Stryjeński, architecte qui restaure l'église de Notre-Dame à Cracovie d'après ses cartons à lui. Si cela marche bien, il leur permettra d'exécuter quelque chose de personnel. Quelle surprise joyeuse! Ce sont eux justement qui sous l'oeil du Maître vont terminer l'oeuvre de Stwosz! Ils se mettent au travail avec tant d'ardeur qu'ils plongent M. Stryjeński dans l'admiration. La restauration de Notre-Dame de Cracovie n'est qu'une partie de leur labeur, il faut qu'ils approfondissent leurs connaissances du style gothique. Wyspiański court d'église en église et y copie les ornements sculpturaux. M. Stryjeński se met à observer de plus en plus attentivement les deux jeunes gens et de plus en plus souvent il leur adresse amicalement la parole.

M. Stryjeński, architecte élevé en France, imbu de culture française, homme vif, emporté et enthousiaste, se prit d'amitié pour les laborieux jeunes gens, se mit à leur raconter des merveilles de Paris et de l'Italie en exaltant leur imagination. Wyspiański, ayant écouté ses conseils et suivi ses indications, entreprit une excursion artistique en France et en Italie, et, l'année suivante, malgré l'opposition des professeurs de l'école, il se rendit à Paris pour y faire un séjour de plus longue durée.

En quittant Cracovie, Wyspiański emportait déjà dans son âme sa création future endormie. Il lui fallait de nouvelles émotions afin que l'inspiration s'éveillât.

* * *

Wyspiański arriva à Paris pendant l'été de 1891, et immédiatement il s'y sentit chez lui. Dès l'abord, il s'attacha de tout son coeur à Paris; la nature vive et impressionable du jeune artiste se délectait dans l'atmosphère de la capitale de la France, si fertile en impressions artistiques. Peu de temps après son arrivée, il écrivit à son ami: „Le mouvement des idées est le trait caractéristique de Paris". Et, sentant que ce mouvement était le résultat des forces indomptables de la volonté, du talent, de l'énergie, de l'inspiration et de la vie, il déclara émerveillé qu'il avait l'impression de se trouver „sur un nuage emporté par le vent".

Il habitait le Quartier Latin, derrière l'église St. Germain des près et se mit à visiter Paris, ses musées, ses théâtres. Il errait à travers le vieux Paris, admirait, assis des heures entières sur les bords de la Seine, Notre-Dame, la Sainte Chapelle, les murs du Louvre. Et sans s'en rendre compte, il se plonge de plus en plus dans l'effervescence parisienne toujours vive, toujours neuve. Son âme est assaillie de tous côtés par ces impressions, elle les assimile toutes et en désire de nouvelles. Celles-ci cependant ne ternissent pas les anciennes, celles qui ont formé son âme au pied du Château du Wawel. La mentalité de Wyspiański est telle que dans son âme tout contribue à former un ensemble harmonieux. Chaque moment vécu est assimilé jusqu'au moment où il formera partie intégrale de son âme et non pas un ajout plus ou moins utile.

Se laissant aller à vivre de la vie intellectuelle de Paris, Wyspiański se rappelle avec peu de bienveillance la vie lente et paisible de Cracovie. Mais quand il regarde les fresques du Panthéon, il ne peut retenir cette exclamation: „Si l'on pouvait se promener ainsi chez nous dans le Château, dans le Collegium Novum, entre des murs décorés ainsi". Il rêve de représenter l'histoire de Cracovie sur les murs de la Mairie. Il est complètement pris par Paris; en admirant toutes ses beautés, il voudrait les accaparer toutes pour lui-même et, au fond de son âme, se cache l'envie secrète de décorer de toutes ces beautés le vieux Cracovie: ce Cracovie mort, insupportable, ce Cracovie aimé par lui.

Et c'est surtout l'effervescence de Paris qui éveille et cristallise en lui l'inspiration.

Il entra à l'école de peinture Colarossi où professaient Blanc et G. Courtois. Il étudia assidûment la partie technique de la peinture et se rendit bien compte que, dans cette direction, il avait beaucoup à faire. Il ne se joignit pourtant à aucun des courants artistiques d'alors.

C'était l'époque où le réalisme s'était transformé en impressionnisme. Ces distinctions théoriques rendent de grands services une fois les peintres disparus; mais, durant leur vie, ces distinctions sont plus difficiles à faire. Les artistes ne peignent pas d'après une formule, mais c'est cette formule qui dans la suite se trouve déduite de leurs oeuvres. Non seulement les courants artistiques se heurtent, mais ils se pénètrent mutuellement pour se transformer lentement en un type nouveau.

Wyspiański est trop indépendant et trop réfractaire aux influences étrangères pour s'enrôler sous un étendard quelconque. Etudiant la peinture dans la pratique et dans la théorie, il essaye de comprendre chacune de ses manifestations. Il ne se laisse entraîner que momentanément. On pourrait s'amuser à deviner à quel tableau pensait Wyspiański quand il écrivait que nous devions „au lieu de nous amuser à peindre un chevalier de l'Ordre Teutonique d'après le modèle d'un commissionnaire, peindre ce commissionnaire lui-même". Puis du fond de sa conviction il ajoute: „Laissons en paix ce qu'on a oublié de faire aux XV-ème et XVI-ème siècles et regardons autour de nous". Il exprime les mieux ses goûts de l'art dans une autre lettre où il dit: „Il faut voir la peinture française d'aujourd'hui pour comprendre que chaque façon de regarder la nature peut avoir sa raison d'être... Il faut seulement être audacieux, être indépendant". Il obtient cette indépendance en étudiant les merveilles architecturales du Paris du Moyen-Age et du Louvre, ses merveilles plastiques qu'il

décrit dans ses lettres auxquelles il ajoute des dessins. Il étudie à fond tous les tableaux de Poussin et de Claude Lorrain, puis les sculptures grecques; il dit ,,qu'il enverrait là avec joie tous les barbouilleurs des Académies de peinture". Il clame: ,,La Grèce est maintenant mon idéal, rien ne m'attire, ne me charme autant que la sculpture grecque...... Je ne rêve plus que de la Grèce". Il est ravagé ,,par des inquiétudes au sujet de l'art" et court se rassurer au Panthéon où il admire les tableaux de Puvis de Chavannes ,,composés d'une façon originale et simple en concordance avec la pensée fantastique, car ils ne sont pas composés d'après nature, mais d'après la fantaisie du peintre".

Il lit Eschile et tous les livres français qui lui tombent sous la main, il va souvent au théâtre et à l'Opéra. Si la pièce ne l'intéresse pas, il va au foyer pour regarder les fresques de Baudry. Il ne se rend pas encore compte que ce qui l'attire au théâtre, ce ne sont pas les peintures murales les plus belles, mais la scène.

Il était venu ici pour se perfectionner dans l'art religieux. Il travailla au vitrail qui devait orner le choeur de l'église de Cracovie. Mais, en même temps, il prit part au concours pour le projet d'un rideau destiné à la scène de Cracovie. Il y représenta une muse déchirant un voile et libérant une série de tragiques personnages ailés qui s'envolent vers les spectateurs, tandis que les anciens personnages du vieux théâtre se dissimulent dans un coin. Il fit le projet d'une décoration murale intitulée ,,Le début du théâtre": Dans un champ sombre, un groupe de garçonnets assis dans l'ombre regardent à la lumière d'une lanterne d'autres enfants qui, vêtus de déguisements, jouent une scène fantastique.

Il pense toujours au théâtre et ne se rend pas compte lorsqu'il dessine un enfant ou une jeune fille qu'il est surtout un dramaturge. Mais l'atmosphère de Paris dissipe tout brouillard; revenant du Louvre où il a admiré ,,les splendides poupées de Véronèse", ,,de ravissantes marionnettes pour le théâtre", il se figure le drame tel qu'il doit être, et s'aperçoit que ,,le drame est partout!"

Il sait déjà que le drame est partout: il est en lui et autour de lui, et il va essayer de le rendre à l'aide de la plume ou du pinceau. Il pensait souvent à un drame en musique, il en parlait souvent. Ce projet ne fut jamais exécuté, car Wyspiański ne comprenait qu'une seule musique: la sienne. Il ne savait l'exprimer et aucun compositeur n'aurait su l'exprimer pour lui. Mais il se met à écrire les librettis dans lesquels il y a déjà l'embryon de ses futurs drames.

Le génie de Wyspiański était mûr pour l'action quand il arriva à Paris; c'est là qu'il se rendit compte de sa force, qu'il cristallisa ses connaissances et sentit ses ailes.

Il séjourna à Paris à trois intervalles jusqu'à la fin de l'été 1894 et, pendant la dernière année de son séjour, il travailla avec acharnement au vitrail ,,Les voeux de Jean Casimir", destiné à la Cathédrale de Lwów. Il fut longtemps mécontent de son oeuvre, la corrigea et la transforma bien des fois. Quand l'oeuvre fut enfin prête, il envoya ses cartons à l'exposition de Lwów. Cet envoi portait toutes ses espérances, aussi attendait-il une réponse avec grande impatience. La réponse ne vint pas: l'envoi avait été égaré. Wyspiański partit lui-même pour Lwów, et retrouva les caisses contenant les cartons, mais l'exposition était déjà fermée. Il présenta donc son oeuvre à un jury composé de chanoines et d'amateurs. On déclara l'oeuvre trop ,,moderne" et l'on en exigea la correction d'après les conseils du jury. Wyspiański refusa et revint à Cracovie.

Il était au désespoir. Il comptait que cette oeuvre lui procurerait l'estime et la réputation, ainsi que les moyens de continuer son travail à Paris, en attendant il dut, faute d'argents, établir à Cracovie. Il est déprimé, mais il peint avec ardeur; ce sont surtout des portraits qu'il fait: il se console en se disant qu'il a des modèles gratuits, mais les portraits aussi sont gratuits et bientôt il ne peut plus acheter de couleurs, aussi se met-il à écrire. Mais quoi, il n'a même pas les quelques sous nécessaires pour envoyer son drame par lettre recommandée à un ami.

Il est au désespoir. Le beau rêve de Paris a passé et plus jamais il ne se trouvera sur „un nuage emporté par le vent", mais il végètera une fois pour toutes dans le Cracovie stagnant. Et il rêvait de connaître Florence et la Grèce, la Grèce surtout. Il ne rêve que de Paris et il demande à un ami de lui envoyer une enveloppe de Paris car „une enveloppe de Paris c'est tout un monde". En pensée il est à Paris et en réalité il est à Cracovie parmi la petite bourgeoisie morte et sans âme. Il écrit: „Je me représente Cracovie comme une ville morte et c'est alors qu'elle me plaît". Une autre fois: „Ma vie est affreuse actuellement, aucun espoir, aucun travail... l'incompréhension de tous, les gens d'ici ne comprennent que les belles phrases"; ou bien encore: „En admettant qu'on soit en état de travailler, il n'y a ni pour qui le faire, ni à quoi travailler". Il se débat avec ce désencouragement encore plusieurs années jusqu'au moment où il prend la mâle résolution de rester coûte que coûte. „J e d o i s rester ici — écrit il en 1897 — il faut que je travaille, ni en Italie, ni en Suisse, mais ici d a n s m o n p a y s".

* * *

On peut dire que ce „je dois" impératif termine sa biographie. A partir de ce moment, Wyspiański, ce sont ses oeuvres. Les seuls évènements dont il faut se souvenir, c'est que trois ans avant sa mort, il avait été nommé professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Cracovie; que peu de temps auparavant il avait épousé une fraîche et rose jeune fille dont il avait fait la connaissance à son retour de Paris; que dans les dernières années du siècle passé, il a souffert des premières atteintes d'un mal qui, pendant quelque temps, lui paralysa la main, mal qui aviva son désir de vivre et le tua prématurément. Il n'y a qu'une chose qui soit restée toujours aussi vivante: son génie.

Ce qui, selon toute probabilité, décida Wyspiański à séjourner à Cracovie, ce fut la restauration de l'église des Franciscains. A vrai dire, il n'avait pas été admis par le jury, mais lorsque le lauréat, un bon ouvrier, ne put mener son oeuvre à bien, on demanda à Wyspiański de s'en charger. Il dut alors faire le plan des décorations et surveiller le travail. Il eut en somme ce qu'il cherchait, il put donner un corps à ses visions et cela dans une vieille église gothique qu'il connaissait depuis son enfance.

Le patron de l'ordre est St. François d'Assise qui avait renoncé au monde pour pouvoir poursuivre ses visions célestes et qui, perdu en ces visions, put aimer le monde. Il fut un frère pour les gens, les plantes et les bêtes; la base de sa vie ascétique fut l'amour du prochain; il tombait en extase aussi bien devant un miracle de la religion que devant un miracle de la nature.

Wyspiański a déjà „la ligne et le ton". Il commence par peindre sur les murs de l'église des bouquets de fleurs: lis, roses, marguerites, immortelles, fleurs miraculeuses, fleurs squelettes, fleurs de rêve, fleurs de drame; quelques-unes sont plus grandes que nature. Il dessine, étudie les fleurs depuis des années, avec une patience de bénédictin. Il a appris à connaître leurs lignes réelles, il en a étudié l'ornamentation gothique et maintenant il les dessine de plus en plus d'après son style à lui. Partout des fleurs. Parfois un dessin géométrique fait ressortir une ligne gothique. Parmi les fleurs on voit une madonne polonaise, couronnée par des bambins, en haut: „Caritas" où on aperçoit deux fillettes qui s'embrassent. Toute la foi naïve du moyen-âge personnifié par ce moine qui aima tout, est exprimée d'une manière compréhensible aux hommes d'aujourd'hui.

Les fleurs qu'il a tant aimées se retrouvent dans les vitraux (Les quatre éléments) et flambent en un feu qui fleurit. Parmi les éléments, St. François en extase sent au-dessus de lui la main du Christ qui le bénit. Du côté opposé, la fille d'un roi de Pologne, la Bienheureuse

Salomée, laisse tomber de ses mains amaigries la couronne royale. Ce n'est plus seulement une décoration d'église, une façon d'exprimer les plus beaux côtés de la piété du Moyen-Age, c'est un drame complet par lui-même, parfait en sa ligne, en sa forme. Et en face, au-dessus de la porte ,,qu'il en soit ainsi'', un drame inoui en sa force: Dieu, d'un mouvement plein de majesté, fait de la main sortir le monde du chaos.

A mon avis, Wyspiański n'a jamais créé rien de plus grand, et cela non seulement dans la peinture. Il a atteint encore ce même niveau artistique dans les vitraux du Wawel (surtout dans celui qui représente Casimir le Grand, un squelette fantôme), dans quelques tableaux comme la Maternité, dans quelques têtes d'enfants serrées contre le sein de leur mère et peut-être encore dans son drame, la ,,Malédiction''. Dans l'église des Franciscains, Wyspiański nous amontré qu'il a sa propre gamme destons harmonieux et pâles. Il écrit qu'il n'est pas content de son oeuvre, elle est mauvaise. La réalité n'a donc pas répondu au rêve. C'était son premier et son dernier pas. L'art décoratif polonais fait ses premiers pas après Matejko et Witkiewicz. Wyspiański ne peut même terminer la décoration de l'église qui est remise en des mains moins expertes. Il ne peut non plus réaliser ses projets de restauration de l'église de Biecz et de la Ste Croix à Cracovie: Il restaure seulement quelques vitraux chez les Dominicains. Quelques années plus tard il décorera la maison de la Société des Médecins de Cracovie et, comme toujours, il s'en tirera brillamment, introduisant ses fleurs-fantômes peintes sur les frises, sculptées sur les escaliers de bronze; mais ici l'élément dramatique qu'il trouve dans les vieilles églises lui manque. Il s'agit seulement de décorer à bon marché, pratiquement, élégamment, une salle de réunions. Plus tard, il dessinera des projets de meubles originaux et décoratifs, mais ceci nous rappelle que Wyspiański n'a jamais eu de maison à lui, de ,,home'' chaud, ouaté, douillet. Son oeuvre la meilleure dans ce genre est la décoration de ,,l'izba'' à l'exposition de la société ,,Sztuka'' de Cracovie et ses projets de costumes pour la mise en scène de ,,Boleslas le Hardi''; nous voyons ici l'union de l'intuition historique dans le passé et l'élan du réformateur qui crée ses propres voies.

Comme il faut que Wyspiański influence tous les arts, il aura aussi de l'influence sur la décoration graphique. Un groupe de jeunes écrivains vient de fonder une publication illustrée, ,,La Vie'', et Wyspiański se charge de la partie artistique.

Jusqu'alors c'est un champ en jachère, seul Stanislas Dębicki s'occupe un peu de l'art graphique. Wyspiański dessine dans ,,la Vie'', mais il veille surtout à ce que chaque page présente un aspect esthétique. Il se lance de plus en plus dans ce travail qui lui plaît tant que, lorsqu'il se met à imprimer ses livres à lui, il reste des heures entières à l'imprimerie, créant un ensemble esthétique, détaillant chaque page, chaque ligne: il obtient des résultats inouïs. Ses livres forment une collection uniforme, inconnue jusqu'alors en Pologne. Sur la couverture, il lance de temps en temps une fleur en style polonais, ce qui est si personnel à son talent.

Il me semble que pour connaître l'oeuvre entière de Wyspiański, il est indispensable d'étudier ses fleurs. Celles-ci stylisées et ressenties par lui d'une façon si personnelle, sont l'oeuvre de son imagination. Cependant avant de lâcher la bride à son imagination, il les étudie au point de vue botanique d'une façon si exacte qu'il en connaît chaque détail. Alors il peut réduire à quelques lignes leur dessin et, dans ces lignes, il peut permettre à son imagination de voguer. Il agit de même pour tout. Rydel lui propose d'illustrer sa traduction de l'Illiade. Il est enchanté de cette proposition, car il est question des Grecs que déjà à Paris il aimait tant. Mais avant de se mettre à l'ouvage, il étudie Homère tout entier, lit des livres scientifiques français et allemands pour apprendre à connaître les moeurs, les meubles, le costume, les armes des anciens Grecs. C'est qu'il devait former dans son esprit le type du Grec con-

ventionnel. Il n'en est rien: il a besoin de ces études pour revivre la Grèce antique et y voir son héros; et alors l'imagination est libre. Il voit les personnages de Homère de son oeil polonais et cracovien; il les voit dans tous leurs détails et chacun d'eux est différent d'esprit, différent de corps. Il saisit la silhouette de chacun d'eux au dramatique. Il s'est tant enflammé à cet ouvrage qu'il l'exécutera tout entier, s'il trouve un éditeur qui le fasse vivre pendant ce temps.

Il n'en trouve pas. Il se met donc à un autre ouvrage. Jusqu'au moment où sa main lui refuse obéissance, il mene de front ses oeuvres littéraires et ses oeuvres de peintre. Il peint des portraits, des pastels et des études. Il peint beaucoup de portraits, et ce qui est caractéristique, c'est que ce ne sont pas seulement des portraits. Il a l'habitude de voir le fond même des choses, son oeil voit la racine de tout et c'est de cet oeil qu'il examine les visages humains. Il écrit distinctement ce qu'il a vu sur un visage humain, quelquefois cet examen est sans pitié. Quand il voit que quelqu'un a emprunté les yeux d'un autre, il les lui enlève impitoyablement, il retourne son masque d'hypocrisie et nous fait voir ce qu'il y avait derrière. Il découvre les lignes qui décrivent l'âme et le caractère. Et il les saisit ,,à la minute" dans un mouvement caractéristique à un moment où l'âme est à nu, nous donnant ainsi l'impression que ce ne sont pas des portraits mais les épisodes d'un drame dont nous ne connaissons ni le commencement ni la fin. Cela le passionne, l'intéresse. Quand quelqu'un vient commander un portrait à Wyspiański, il le regarde attentivement et lui dit: ,,Je ne vois pas trop bien pourqui on devrait peindre votre portrait". Il ne voulait pas être moqueur, il voulait simplement dire que c'était un visage inexpressif qui ne pouvait attirer l'oeil. Mais si cet oeil est attiré, Wyspiański rendra pour sûr ce qu'il a vu. Il sculptera soit la contemplation, soit le rayon de la pensée, la ruse, la mélancolie, la grâce innocente de l'enfant.

L'enfant joue un très grand rôle dans l'oeuvre de Wyspiański et dans ses études; c'est toujours le drame de l'enfant. Le drame, c'est l'enfant au sein qui exprime si bien son désir de vivre, l'instinct de la lutte pour la vie dans sa force brutale et encore sauvage. Le drame, c'est l'enfant qui, pour la première fois, voit le monde extérieur et le regarde d'un oeil ébloui, étonné, où peu à peu la pensée vague naît. Le drame, ce sont les fillettes de la ville, scrofuleuses, anémiées, qui se perdent dans la contemplation d'une pauvre plante en pot ou qui hument avec délice et volupté l'odeur d'une pauvre et misérable violette. Le drame, ce sont de toutes jeunes filles inquiétées, attirées par le mystère de la vie qu'elles pressentent sans le connaître. Le drame, c'est la maternité: l'énigme psychologique de tant de générations unies par la pensée, le sentiment et l'instinct autour du commencement même, autour de la source. Est-ce joli? Oh, non! Mais c'est beau, très beau, plein de force et de vérité.

En regardant les paysages de Wyspiański, il est difficile de ne pas se rappeler ses paroles au sujet de Puvis de Chavannes: ,,Ses oeuvres sont composées naturellement, selon sa pensée qui est fantastique, car elle n'est pas tirée de la nature, mais de sa fantaisie". C'est la clef qui nous sert à comprendre ses paysages, à savoir pourquoi ils nous attirent et nous captivent. Wyspiański ne cherche pas dans la nature son inspiration fantastique, mais il l'y trouve à moitié. Il puise l'autre moitié en lui-même. Son oeuvre est l'union de ces deux forces. La nature parle à son oeil par le charme de ses lignes et de ses couleurs, et en même temps son âme d'artiste lui commande de ne considérer que ce côté-là. Il voit des chaumières de villages, leurs cours, leurs intérieurs: nous peindra-t-il la vie rustique, idyllique, tranquille? Non. Les chaumières sont vides et mornes comme si la peste y avait passé; c'est que l'âme de l'artiste était sombre ce jour-là. Et que trouve-t-on au fond de cette âme? Le drame!

Maintenant regardons le paysage qu'il a peint de sa fenêtre (du 6 au 14 décembre 1904) pendant sa maladie. C'est toujours la même vue, mais chaque fois la mentalité de l'artiste

est différente. En regardant ainsi de sa fenêtre tous les jours le même tableau, l'artiste joue chaque fois une autre symphonie, tirée de son âme si impressionnable et tirée aussi de ce bout de terre qu'il comprend si bien qu'il n'a plus de secrets pour lui.

Comment sont peintes toutes ces esquisses, ces études, ces paysages? A quelle école l'artiste appartient-il? Que les spécialistes essayent de résoudre cette question comme ils l'ont maintes fois vainement tenté. Quand les tableaux de Wyspiański voyageaient de par le monde, dans les expositions, les critiques étrangers ne sachant comment cataloguer Wyspiański, ils lui trouvèrent une vague ressemblance avec Hodler, peintre suisse que Wyspiański n'avait jamais vu. La ressemblance fortuite entre eux ne peut être qu'extérieure. Wyspiański artiste dès l'enfance, se forme peu à peu sur les pierres du château de Wawel et les monuments religieux, puis par ses excursions, ses études à l'école, ses recherches personnelles, son travail sous l'oeil de Matejko, ses pélérinages en France et en Italie, la visite des musées et des expositions de Paris; mais il fut toujours indépendant, n'assimilant que ce qui répondait à sa propre vision artistique.

* * *

La discussion même la plus générale de la production littéraire de Wyspiański dépasserait de beaucoup le cadre de cet article. Cette oeuvre a déjà provoqué bien des critiques et des études et en provoquera encore, car le sujet est loin d'être épuisé. Elle attirera toujours les chercheurs par les idées nouvelles apportées dans la littérature, par la façon nouvelle de les comprendre, le nouveau système artistique, les nouvelles méthodes, les innovations dont il a enrichi le théâtre, enfin par le grand nombre de nouveaux problèmes qu'il a soulevés et qui ont encore besoin d'être approfondis et discutés. Il y a tout au plus ici place pour quelques réflexions faites au hasard.

Toute l'activité littéraire de Wyspiański s'étaya sur deux bases fondamentales, qui étaient le drame grec et le drame national polonais. Dans certaines de ses oeuvres, ces éléments se rencontrent séparément, dans d'autres ils sont joints. Wyspiański entreprit la série des drames grecs au moment où il dessina et illustra Homère; dans ce but il étudia en détail l'histoire et la littérature de l'Hellade. Ce fut alors qu'il écrivit ,,Protesilas et Laodamia" et ,,Meleagre". Il abandonna cependant bientôt le fond grec et créa des tragédies grecques modernes: ,,Les Juges" et ,,La Malédiction". Cette dernière particulièrement est un drame simple, clair, précis et donnant une impression saisissante d'effroi tragique. C'est un drame magnifique entièrement grec, où le rôle principal est tenu per le F a t u m implacable de l'antiquité. Mais ce F a t u m ne fond pas du ciel sur nous, il demeure en nous-mêmes: ,,le sort, la destinée, l'éternel tort de l'homme" qui consiste en ce que ,,tout ce qu'il évite, tout ce qu'il fuit, le désir le lui met sous les yeux, ce désir caché au plus profond de son être". Malgré le libre arbitre et à moins qu'il ne soit un héros, c'est en vain que l'homme lutte avec la destinée qui, invicible, se trouve en lui. Soyons donc des héros, nous conseille Wyspiański dans ses drames nationaux. Cet artiste aux exigences si hautes et qui nous demandait de continuels actes héroiques, devait regarder ses contemporains avec dédain, et ceci d'autant plus qu'il les voyait de son oeil percant, sans pitié, qui pénétrait le fond de tout. Cherchant donc des s u r h o m m e s, des héros à l'âme forte et au corps puissant, il ne trouve que des hommes qui déclament, épris non de l'action, mais de la poésie des tombeaux. Dans ,,La Varsovienne", il nous représente des soldats que les lauriers d'outre-tombe tentent, ,,les lauriers qui sont des miasmes de décomposition". Dans ,,La Légion" il étend cette accusation à toute la poésie romantique qui est la cause que Mickiewicz lui-même, le plus grand poète polonais, se soit égaré dans les ténèbres où ses torches se sont éteintes.

Wyspiański qui jugeait ainsi ce grand poète était absolument sans pitié pour nous, les contemporains. Il voyait en nous les dégénérés du romantisme et, dans ,,Les Noces", il nous a fouet-

tés avec une satire mordante et douloureuse, nous, les incroyants qui jouaient avec la foi de nos pères, ensorcelés par le passé, nous qui prenions au sérieux nos poses poétiques, si bien qu'il nous semblait avoir saisi entre nos mains tremblantes la corne d'or, alors que nous étions entraînés dans une danse macabre et sans fin par un gnome de paille.

Dans le drame suivant ,,La Libération", cette amertume s'accrut encore. Ici la satire éclate en termes dédaigneux; son dégoût pour la poésie des tombes s'étend sur tout le Wawel ou le conduit ,,la haine pour tout ce qui se trouve là". La condamnation de la poésie romantique s'élargit à la poésie entière qui se trouve être ,,le vampire du pays qui suce toute force et toute vitalité". Le Poète ne veut plus de poésie, surtout de poésie messianique, il ne veut pas que la Pologne soit le Messie rédempteur des autres pays, mais il la veut une nation vivante, toute comme les autres. Son credo: ,,prendre une hache, s'asseoir sur le seuil en sentinelle et ne permettre à personne de toucher à un pouce de cette terre".

L'acrimonie des ,,Noces" a centuplé dans la ,,Libération". La grandeur tragique de l'oeuvre en a souffert, mais, par contre, elle met au premier plan une autre tragédie interne: celle de l'âme du poète. Car Wyspiański ne ronge pas tant le coeur de ses contemporains qu'il ne ronge le sien. Il déteste la poésie des tombes, parce qu'il la porte en lui, qu'il en est imprégné depuis l'enfance. Les cadavres et les spectres sont ses ennemis, car il ne peut en détacher ses yeux. ,,J'ai fait un long apprentissage chez les diverses puissances qui gouvernaient ma pensée, il est maintenant temps de me libérer". Il veut se libérer à force de volonté et, contrairement à sa personnalité morale, il clame ,,Poésie, arrière!" tandis qu'il est en proie à la plus grande inspiration poétique. Il mène la lutte avec la pose sur les planches mêmes du théâtre à l'aide de catégories de pensées scéniques. Sa volonté clame la joie et la gaieté, alors qu'il est déchiré par la douleur. Le sort tragique, ,,ce qu'il évite, ce qu'il fuit, le désir le lui laisse sous les yeux, le désir caché au plus profond de son être", pèse sur lui. C'est pour cela que la ,,Nuit de Novembre" rayonne du plus bel éclat de la poésie maudite. Sa pensée fondamentale se trouvera exprimée dans deux visions poétiques, celle de Kora qui garde les grains de blé et celle de Łukasiński, le Prométhée de la Pologne, qui se voue à toutes les douleurs afin que la Patrie voit une fois encore reluire le soleil de la liberté.

Maintenant la vie est un droit pour Wyspiański, aussi va-t-il porter la joie et la vie non parmi les vivants, mais parmi les tombes du Wawel (,,l'Acropole"). Les anges et les vierges funéraires quittent un instant leurs postes de sentinelles pour jouir de la vie, de l'amour. Pâris et Hélène descendent du gobelin en contemplation l'un devant l'autre, car Hector veille sur la sécurité de la vie, Hector qui doit périr ,,pour la patrie, la maison et sa femme", mais ,,reviendra sous la forme d'un Dieu". Aujourd'hui à l'Acropole-Wawel, c'est la nuit de la Résurrection; avec l'aube apparaîtront dans la gloire du Soleil, la Force, le Christ, Apollon, devant qui toute l'église tombera en ruines, et c'est alors que l'heure de la Résurrection aura sonné. Wyspiański a tant vécu dans le monde hellène que les personnages des dieux et des demi-dieux se forment spontanément devans ses yeux. Dans la ,,Nuit de Novembre", Pallas, Ares et Niké sont la personnification de l'état d'âme des insurgés. Les héros grecs ne sont pas seulement des souvenirs pour le poète, ce sont des personnages en chair et en os avec lesquels il vit en amitié. Dans l',,Achilleis" il éveillera l'âme du héros Achille pour lui faire comprendre l'âme soeur de Hector ,,le défenseur du foyer, de la femme et de l'enfant". Il désirera vivre en allié avec lui, mais il faut que la lance accomplisse le destin.

Les vagues confieront à un tel Achille, qui sait que son destin est de souffrir, le plus cher secret du poète; elles lui confieront ,,que sa vie n'aura pas qu'une seule durée". Même le rusé et le traître Odyssée deviendra un héros. Nous apprendrons dans ,,Le retour d'Odyssée" qu'il lutte avec le destin qui lui commande de tuer son père et de prendre sur lui la malé-

diction qui, de père en fils, tombe sur leur race. Il préfère porter le mal dans le monde: mieux vaut la douleur et l'exil, mais aussi la conscience qu'on agit contre le Destin. Il renoncera à la maison et à la patrie après laquelle il aspire, il vaincra le destin par son héroïsme et, en récompense, il commencera un jour une nouvelle vie sans fin.

C'est sur ce drame que Wyspiański termina sa carrière d'auteur tragique.

Personne ne comprendra entièrement les tragédies de Wyspiański sans les voir sur la scène. Il est de même impossible de les comprendre si on les voit uniquement sur la scène sans les avoir lues. D'une part, il est impossible au lecteur de deviner jusqu'où le conduira l'imagination du poète, d'autre part le spectateur ne peut saisir toutes les pensées de l'écrivain, pensées si abondantes qu'elles peuvent à peine être contenues dans certaines tragédies. Wyspiański se sert de la scène sans aucun système, conduit seulement par son instinct artistique pour agir simultanément sur l'ouïe, la vue, l'esprit et l'imagination des spectateurs-auditeurs. Mais ces deux actions ne sont pas toujours assez bien équilibrées pour qu'elles forment une seule et harmonieuse pensée-impression. Quand cela arrive, comme dans ,,Les Noces", le poète devient maître absolu de la scène et sa pensée conduit la nôtre par des chemins fantastiques, là où il lui plaît. Par contre, quand cet équilibre s'ébranle, comme dans le II-ème acte de la ,,Libération", l'esprit du spectateur fatigué ne peut plus suivre le poète dans ses dernières visions symboliques.

Malgré tout Wyspiański a créé un nouveau théâtre; il en a emporté le secret dans la tombe. Ce secret consiste non en un système quelconque, mais dans l'instinct créateur de l'artiste qu'il est impossible de codifier. Nous pouvons découvrir ce secret dans les oeuvres de Wyspiański qu'il a mises en scène lui-même et dans sa création du ,,Cid" et des ,,Dziady". Son étude sur Hamlet ne nous éclaire pas beaucoup sur cette question. Il nous apprend que ,,l'art est libre, puissant; c'est un roi, un juge, qui ne peut ni être mesuré ni pesé, qui n'obéit qu' à l'artiste, qu'à la logique de l'art". En outre, il conseille de copier pour le spectateur polonais les arcades du Wawel qui représenteraient le château royal d'Elsinor. Par contre, il ne faut pas pour étudier son oeuvre se baser sur une de ses maximes ,,que le théâtre doit être le miroir de la nature".

Le théâtre de Wyspiański n'est pas comme celui de Shakespeare le miroir de la nature. Son théâtre sert une profession de foi et ce devoir prime tout. Il n'essaye même pas d'être vrai lorsque, pas hasard, il doit représenter la vie. Son théâtre c'est quelque chose d'indépendant, d'intermédiaire entre la vie et le rêve, c'est une irréalité consciente d'être telle. Wyspiański raconte qu'un jour il rencontra dans les coulisses Lady Macbeth: ,,Personne ne pourra me faire comprendre que ce n'était pas Lady Macbeth, mais Mme Modrzejewska". Lady Macbeth mais laquelle? Non pas celle de l'histoire, celle de laquelle, en dehors du conte de Shakespeare il ne savait rien, mais la Lady Macbeth du théâtre qui se compose de Shakespeare, de la Modrzejewska, du costume, des fards, des coulisses. Cette Lady Macbeth théâtrale est pour Wyspiański la seule vraie. Il faut nous rappeler ceci pour comprendre son théâtre. Car il met sur la scène des personnages irréels et nous les montre dans des situations irréelles, et cependant les personnes et les scènes seront vraies dans notre imagination, car elles proviennent de la logique de l'art. Wyspiański n'accorde pas ses personnages avec nos idées sur la vie; à l'aide du charme de la poésie, il harmonise nos idées avec l'irréel de ses personnages, il nous forcera à accepter cette irréalité et, de cette façon, il trouvera la manière d'influencer notre idée du drame. Il provoque l'illusion sur la scène et l'hallucination chez le spectateur, et du heurt de ces deux facteurs jaillit son drame. Le peintre agit toujours de concert avec le poète et le metteur en scène: Il compose la scène comme il compose un tableau. La ligne et le ton doivent contraindre l'oeil du spectateur, tandis que les mots doivent

contraindre son oreille et sa pensée. Au théâtre il choisit les chemins les plus courts. Il sait que ce n'est pas ce que l'auteur a écrit mais que ce qui est important, c'est ce que le spectateur-auditeur a entendu, vu et compris. Poussé par son génie, n'imitant personne, Wyspiański crée de rien de nouvelles valeurs théâtrales: la lutte intérieure des âmes qui se joue devant nos yeux. Il arrive à ce résultat en divisant une seule personnalité en deux mentalités qui luttent ensemble l'une contre l'autre. La seconde est le complément de la première: son sosie moral. Celui qui a assisté à la première des ,,Noces" n'oubliera jamais l'impression foudroyante que fit sur nous ce nouveau drame dans la scène de Marysia et du Fantome. Je regretterai toujours que nous ne pouvons nous traguer de cette conquête à l'étranger. Wyspiański allait par les chemins les plus courts et pour nous influencer, il se servait de ce que nous apportons avec nous au théâtre, mais ceci est incompréhensible à tout étranger. Aucune explication, aucun commentaire ne pourra éveiller dans son âme les sentiments que nous éprouvons à la vue de Wernyhora ou de Stańczyk, tels que la légende, la poésie et le pinceau de Matejko les ont créés, et qu'il introduit comme personnages de ses drames.

Wyspiański ne s'en souciait pas. Il ne tenait pas à trouver chez les étrangers la compréhension, la considération, la gloire. Il voulait imprégner de ses croyances ses compatriotes, ceux qu'il connaissait, ceux qu'il fouettait de son ironie, ceux qu'il aimait. Il ne connaissait rien de plus grand, de plus cher que son art et il voulait le mettre au service de la Patrie.

* * *

La tristesse plane sur toute l'oeuvre de Wyspiański; elle est cause de ce que Wyspiański n'a pas sa place parmi les artistes de la Renaissance dont le génie faisait aussi éclater la poitrine. Mais eux, ils connaissaient la joie de vivre, la gaieté et c'est là qu'ils trouvaient l'inspiration. Wyspiański sentait le besoin de cette joie, il la clamait de toutes ses forces, mais au fond du coeur il ne sentait que la tristesse dont il ne pouvait se débarasser. Quelles en sont les causes? Est-ce la mélancolie de Cracovie ou la beauté morte des monuments d'un grand et glorieux passé s'était-elle imprégnée en son âme? Nos grands poètes chez lesquels il était ,,en apprentissage" ne lui ont-ils pas laissé oublier un instant ,,que nous provenons de la tombe"? Ou bien est-ce le sceau de la terrible maladie qui l'abattit au moment où toute son âme était pleine du génie créateur qui devait éclater pareil à un élément de la nature? Dans un tel moment cette force devait lui sembler être la fatalité de l'antiquité qui lui criait ,,Arrête!" au moment où il déployait ses ailes.

Malgré son destin, Wyspiański sentait que c'était son sort que de créer et il entreprit une lutte héroïque contre le Sort. Il se mit à créer jour et nuit, fiévreusement, sans relâche, à projeter hors de lui des visions et des tableaux à la plume et au pinceau, avant que la Mort qui s'avançait sans pitié, sans relâche, ne le glaçât. Il peignit et écrivit jusqu'au moment où il ne put plus tenir la plume. Il se fit attacher un crayon à la main et il dessina encore. Et quand cela devint impossible, il dicta. Il créa jusqu'au dernier sursaut. Et lorsque la Mort et l'Impuissance se tinrent au-dessus de lui victorieuses, il leur lança ce dernier défi: ,,Mon existence ne se terminera pas par cette vie unique!"

Il y a une horreur tragique dans cette lutte de deux forces: le Génie et la Mort. C'est une tragédie vraiment grecque: contre un Destin vraiment grec lutte un héros vraiment grec.

Wyspiański est mort à l'âge de 38 ans.

Il était né au pied-même du Wawel le 15 janvier 1869, l'année de la découverte de la tombe de Casimir le Grand et des cendres du grand roi. On l'enterra à l'église de Skalka en 1907, le jour de l'anniversaire de l'insurrection de novembre.

(Résumé et traduit du polonais.)

DZIEŁA MALARSKIE, GRAFICZNE I RZEŹBIARSKIE
STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

CHRONOLOGICZNIE ZESTAWIŁ I OBJAŚNIENIAMI OPATRZYŁ

DR. STANISŁAW ŚWIERZ

Katalog niniejszy dzieł malarskich Stanisława Wyspiańskiego, nie mogący sobie rościć pretensji do kompletnego (bo zresztą nie istnieje dotąd taki w dziejach sztuki żadnego narodu) — jest pierwszą próbą w tym kierunku w Polsce.

Ze wstydem przychodzi pomyśleć, że żaden z malarzy polskich nie posiada dotąd takiego pomnika, jakimi są: katalog E. Delacroix'a przez Robaut'a czy Corot'a przez Moreau-Nelaton'a, które są zarazem pomnikami wiedzy historycznej i podziwienia godnego pietyzmu — choć też nie zawierające całości.

Szczupłość miejsca nie pozwoliła niniejszego katalogu uczynić opisowym — musiałby wówczas uróść w osobne dzieło. Zastępują to w znacznej mierze liczne reprodukcje. Jest zresztą pierwszą próbą, po niej przyjdą lepsze, pełniejsze, następców moich w tym kierunku, prace. Narazie chodziło o utrzymanie tradycji wielu rzeczy, która coraz bardziej zanika. Katalog powstał częścią drogą bezpośredniego zebrania materjału u właścicieli, częścią drogą kilkakrotnej odezwy w dziennikach. Jeżeli więc brak jakiego dzieła, o którego istnieniu autor tej pracy wiedzieć nie mógł, to wina to przedewszystkiem danych właścicieli. Jeżeli są braki, dotyczące wymiarów, sygnatur czy pomyłki inne, to płynie to z przesłania niedokładnych informacyj. Jeżeli są błędy w chronologji, to przy dziełach nieznanych z osobistej autopsji jest to następstwem powyższego, za co żaden autor odpowiedzialności wziąć nie może.

Katalog ułożony jest, o ile się dało, chronologicznie.

W ten sposób rok po roku, miesiąc po miesiącu, nieomal dzień po dniu jesteśmy świadkami dzieła Wyspiańskiego. Wszystko, co biło w tę wielką wrażliwość, co uderzało w tę duszę, odbija się w Nim. Nie ma u Niego wpływów bezpośrednich ani naśladownictw, ale od marmurów greckich, od rzeźb gotyckich i witrażów francuskich średniowiecznych, wszystko, co w sztuce współczesnej było oryginalnego i szczerego, złączone z słowiańską tradycją od sztuki ludowej po Matejkę, wszystko to stopiło się u Niego w ten spiż własny indywidualności artystycznej, przez którą patrzał na świat i życie — na naturę. I tę linję katalog niniejszy, nie pomijając żadnego głównego dzieła, dość jasno zawiera, mimo swoje nieuniknione braki i luki.

DR. STANISŁAW ŚWIERZ

DOCENT AKADEMJI SZTUK PIĘKNYCH W KRAKOWIE.

DZIEŁA MALARSKIE S. WYSPIAŃSKIEGO

PORTRETY WŁASNE, ZESTAWIONE W PORZĄDKU CHRONOLOGICZNYM *)

1. PORTRET WŁASNY, malowany w Paryżu w r. 1893, olejno, wys. 0,330, szer. 0,220. Wl. Henryk Opieński w Poznaniu (repr. tabl. III).
2. PORTRET WŁASNY (popiersie), sygnowany z prawej strony u dołu: Stanisław Wyspiański 1894 Paryż. Pastel, wys. 0,580, szer. 0,470. Wl. pp. Adam i Helena z Wyspiańskich Chmurscy w Krakowie (repr. str. 29).
3. PORTRET WŁASNY (w czapce, popiersie), nie sygnowany, ol., wys. 0,360, szer. 0,490, Wl. inż. Aleksander Wołkowicz we Lwowie (repr. str. 70).
4. PORTRET WŁASNY (popiersie), sygnowany z prawej strony u dołu: 1902 St. Wyspiański. Pastel, wys. 0,370, szer. 0,370. Wl. p. Edward Reicher w Warszawie. (repr. tabl. I).
5. PORTRET WŁASNY (popiersie), niesygnowany. Pastel, wys. 0,475, szer. 0,640. Wl. Muzeum narodowe w Krakowie (repr. tabl. LIII).
6. PORTRET WŁASNY Z ŻONĄ (dwa popiersia wprost) sygn. z prawej strony u dołu: SW 1904. Pastel, wys. 0,457, szer. 0,630. Wl. Muzeum narodowe w Krakowie. Oddział im. Feliksa Jasieńskiego (repr. str. 62).
7. PORTRET WŁASNY (głowa, jeden z ostatnich rysunków przed śmiercią), rysowany w r. 1907. Rysunek ołówkiem, wys. 0,205, szer. 0,160. Wl. Muzeum narodowe w Krakowie (Oddział im. Feliksa Jasieńskiego). (repr. str. 71.)

RYSUNKI Z CZASÓW SZKOLNYCH 1879—1887

Rysunki z czasów przed- i gimnazjalnych, z okresu przed rokiem 1888, w którym to roku Wyspiański zapisuje się do Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, zachowały się głównie w dwu zbiorach: Muzeum Narodowego w Krakowie, ofiarowane przez ciotkę Wyspiańskiego, p. Stankiewiczową, i w zbiorach kolegi szkolnego Wyspiańskiego, prof. uniw. dra Stanisława Estreichera w Krakowie.

8. GŁOWA CHOPINA NA ŁOŻU ŚMIERCI, najstarszy rysunek sygnowany, kopja podług rys. T. Kwiatkowskiego. Sygn. SW 1879, rys. ołówkiem. Wl. Muzeum narodowe w Krakowie.
9. TORQUEMADA (tak zatytułowana najstarsza kompozycja oryginalna), sygn. 1880, rys. ołówkiem, wys. 0,100, szer. 0,170. Wl. prof. uniw. dr. Stanisław Estreicher w Krakowie.
10. RYSUNKI Z LAT DZIECIĘCYCH datowane 1880—1882. 9 kart rysunków zawierających kopje i rysunki oryg. Między nimi rysunek sygn.: „SW 1 lipca 1880 Świątniki. Dom w którym mieszkamy". Wl. Muzeum narodowe w Krakowie.
11. ZESZYT RYSUNKOWY z lat 1880—1881 zatytułowany ręką p. Stankiewiczowej: Album z czasów studenckich. Formatu podłużnego in 4°, w okładce z papieru zielonego, obejmujący 14 kart rysunków (kopje), Wl. Muzeum narodowe w Krakowie.
12. TEKA RYSUNKÓW z czasów gimnazjalnych, obejmująca rysunki oryginalne i kopje z okresu 1881—1885. Wl. prof. dr. St. Estreicher w Krakowie.
    1. Głowa tercjana gimn. Św. Anny, Jana Gwoździa podpisana z prawej strony u dołu: Jani (przezwisko tercjana), rys. ołówkiem wys. 0,165, szer. 0,100.

---

*) Objaśnienie znaków:
Miary są podane w metrach; sygn. = sygnowany, rys. = rysunek, rys. ołów = rysunek ołówkowy, rys. węgl. = rysunek węglowy, ol. = malowany olejno, wl. = właściciel, repr. = reprodukowany.

2. Starzec czytający, rys. ołówkiem, z r. 1883, wys. 0,195, szer. 0,170.
3. Ilustracja do ballady Goethego: „Sänger", rys. ołówkiem, wys. 0,190, szerokość 0 135
4. Przemysław, podług Matejki, rys. ołówkiem, wys. 0,100, szer. 0,105.
5. Kopja z Gustawa Dorego, rys. ołówkiem, wys. 0,420, szer. 0,290.
6. Portret kolegi Grodzickiego, rys. ołówkiem, wys. 0,135, szer. 0,100.
7. Portret St. Estreichera, rys. ołówkiem, wys. 0,135, szer. 0,100.
8. Portret Jerzego Turnaua, rys. ołówkiem, wys. 0,200, szer. 0,165.
9. Zamordowanie Kaspra Coligniego, próba kompozycji, z r. 1882, rys. ołówkiem, wys. 0,100, szer. 0,170.
10. Parka i Amor, kopja rzeźby Gustawa Dorego, z r. 1883, rys. ołówkiem, wys. 0,160, szer. 0,160.
11. Kopja z ilustracji współczesnej, z r. 1883, rys. ołówkiem, wys. 0,290, szer. 0,195.
12. Kopja z Matejki „Utopienie w Bosforze" na stronie odwrotnej próba kompozycji do Ifigenji w Taurydzie. Rys. ołówkiem, wys. 0,195, szer. 0,295.
13. Bolesław Szczodry w Niepołomicach, kompozycja do powieści Kraszewskiego Boleszczyce, z r. 1884. Rys. ołówkiem, wys. 0,310, szer. 0,215.
14. Karykatura Wł. Kulczyńskiego jako parafraza Kopernika z obrazu Matejki, z r. 1885, rys. ołówkiem, wys. 0,160, szer. 0,190.
15. Tyrrel, projekt kostjumu do dramatu St. Estr. „Tyrrel", z r. 1885, rys. ołówkiem, wys. 0,130, szer. 0,070.
16. Głowa księdza, rys. z r. 1883, wys. 0,100, szer. 0,170.
17. Odkrycie Ameryki, rys. z r. 1883, wys. 0,100, szer. 0,170.
18. Juljusz Cezar, rys. z r. 1883, wys. 0,100, szer. 0,170.
19. Rezygnacja — stałość — zwątpienie (uczniowie, odpowiadający lekcję), rys. z r. 1885, wys. 0,100, szer. 0,170.

13. TEKA RYSUNKÓW z czasów gimnazjalnych, obejmująca 44 rysunki z okresu przed r. 1886, zawierające szkice i kopje, przeważnie na kartkach wielkości bruljonu 0,170×0,210, zgromadzone przez ciotkę artysty, p. Stankiewiczową. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie.

14. GŁOWA KOBIETY w stroju średniowiecznym, rys. ołówkiem, wys. 0,117, szer. 0,087. Wł. p. Jan Bartosiński we Lwowie.

15. BATORY POD PSKOWEM (popiersie podług Matejki), rysunek ołówkiem, z VI kl. gimn., sygnowany z prawej strony u dołu SW. Wys. 0,096, szer. 0,070 Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

16. JAN KOCHANOWSKI podług obrazu Matejki, rysunek ołówkiem około r. 1884, wys. 0,346, szer. 0,200. Wł. prof. Józef Mehoffer w Krakowie.

17. KRÓL OLCH (ilustracja), sygn. z prawej strony u dołu: SW 1884. Rys. ołówkiem, wys. 0,170, szer. 0,210 Wł. prof. uniw. dr. Stanisław Estreicher w Krakowie.

18. TEKA RYSUNKÓW ZATYTUŁOWANA: KALWARJA 1885 RP., obejmująca 14 kart, prawie wszystkie o wys. 0,320, szer. 0,250, zawierająca widoki wnętrz, pejzaże, szczegóły architektoniczne, nagrobki z Kalwarji Zebrzydowskiej, głównie z klasztoru. Rysunki ołówkiem. Wł. prof. uniw. dr. Stan. Estreicher w Krakowie.

19. GŁOWA CHŁOPCA, portret kolegi z czasów gimnazjalnych, rys. ołówkiem, wys. 0,120, szer. 0,160. Wł. p. Helena Kozicka w Brzeżanach (Wsch. Małop.).

20. RYCINA DO HISTORJI RZYMSKIEJ. Rys. ołówkiem, wys. 0,165, szer. 0,100. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

21. KOŚCIÓŁEK W WOLI RADZISZOWSKIEJ, sygnowany z prawej strony u dołu: 30 lipca 1886 Wola Radziszowska. Rys. piórem, wys. 0,192, szer. 0,148. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

22. NOTATNIK Z LAT 1886—1888, obejmujący 217 stron zapisanych i częściowo zarysowanych kopjami i szkicami. Wys. 0,192, szer. 0,098. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie.

23. SZKICOWNIK Z R. 1887. 52 rysunków ołówkiem, tuszem i atramentem, przedstawiających widoki architektury, rysunki pomników rzeźbionych i t. d., naklejonych na karton, oprawnych w płótno formatu in 4°. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

24. NOTATNIK Z LAT 1887—1888, obejmujący 67 kart zapisanych prozą i częściowo zarysowanych przeważnie kopjami z Dürera i malarzy włoskich, oraz kilku kopjami ze średniowiecznego tryptyku, przedstawiającego zabudowania na Skałce w wiekach średnich. Wys. 0,200, szer. 0,127. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie.

25. TEKA RYSUNKÓW obejmująca 34 kartek formatu małej 8°, zawierająca kopje z Dürera, Rafaela etc. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie.

26. TEKA RYSUNKÓW obejmująca 43 kartek formatu bruljonu, zawierająca kopje z Rafaela, Michała Anioła, ze starych ikonostasów (w Rohatynie), szczegóły zbroj etc. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie.

27. TEKA RYSUNKÓW obejmująca 24 kartek przeważnie formatu większej 8°, zawierająca kopje z Rafaela, M. Anioła, Fra Angelica, Perugina etc. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie

28. TEKA WAWELU Z R. 1887. Obejmuje 50 rysunków z Wawelu, wykonanych przez St. Wyspiańskiego i J. Mehoffera, którą to tekę uczniowie gimnazjum św. Anny w Krakowie ofiarowali swemu profesorowi J. Miklaszewskiemu. Wł. spadkobiercy śp. J. Miklaszewskiego w Krakowie.

29. KOŚCIELNY (postać idąca, z książką i świecą). Rysunek ołówkiem, wykonany około 1888 r., wys. 0,208, szer. 0,167. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

30. PORTRET KAZ. STANKIEWICZA. Sygn. u dołu obcą ręką: K. Stankiewicz, wuj St. Wyspiańskiego. Rys ołówkiem. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie.

1888—1891

Są to czasy Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, na który to okres przypada praca pod kierunkiem Jana Matejki przy polichromji kościoła N. P. Marji w Krakowie; wykonuje ją St. Wyspiański razem z J. Mehofferem. W roku 1890 następuje wyjazd do Włoch i Paryża, powrót do Krakowa w tymże roku przez Niemcy i Poznań. Rok 1891 spędza w Krakowie, aż do wyjazdu na studja do Paryża (po raz drugi) w r. 1892.

31. STUDJA KOSTJUMÓW do kompozycji J. Mehoffera „Samarytanin", rysowane w pierwszym roku Szkoły sztuk pięknych. Rys. ołówkiem obustronnie, wys. 0,304, szer. 0,210. Wł. prof. Józef Mehoffer w Krakowie.

32. PEJZAŻ — PŁUG. Rysunek ołówkiem, obustronny na jednej karcie, z r. 1888, wys. 0,340, szer. 0,210. Wł. prof. Józef Mehoffer w Krakowie.

33. POSTAĆ STOJĄCEGO APOSTOŁA. Rys. węglem, wys. 1,045, szer. 0,605. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie (repr. str. 20).

34. KOPJE KARTONÓW J. MATEJKI do polichromji kościoła N. P. Marji w Krakowie. Kalki i przepruchy rysowane węglem, częścią akwarelowane, wykonane przez Wyspiańskiego razem z J. Mehofferem w liczbie około 70, znajdują się w Domu Matejki głównie jako pochodzące z daru arch. Tadeusza Stryjeńskiego. Wł. Dom Jana Matejki w Krakowie.

35. ALEGORJA. Rysunek tuszem, przedstawiający trzy postacie: w środku starzec, z prawej strony chłopiec, z lewej mężczyzna w wieku dojrzałym (trzy wieki człowieka), napis obcą ręką: Alegorja „myśli" rysował St. Wyspiański. Wys. 0,194, szer. 0,195. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

36. SZKICOWNIK Z R. 1889, formatu 16 × 21 cm., zawierający szereg rysunków ołówkowych z rzeźb figuralnych i ornamentów, aparatów kościelnych i t. d. (wykłady hist. sztuki na uniw. krak.) tudzież ozdoby drukarskie, oparte na motywach ludowych. Właś.: zbiory po ś. p. Edwardowej Leszczyńskiej w Krakowie (repr. str. 21).

37. GŁÓWKA DZIEWCZYNKI, sygn.: St. Wyspiański Kraków 1890. Akwarela, wys. 0,420, szer. 0,320. Wł. p. Tadeusz Ciszewski w Grodnie.

38. DWIE KOBIETY Z DWOJGIEM DZIECI, sygn.: SW 1890. Rys. ołówkiem, lekko kolorowany kredką, wys. 0,205, szer. 0,160. Wł. dr. Izydor Krzemicki we Lwowie.

39. AKT KOBIETY SIEDZĄCEJ, sygn. z prawej strony u góry: SW. Rys. węglem, wys. 0,600, szer. 0,450. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie, Oddz. im. Fel. Jasieńskiego (repr. str. 20).

39a. KALKI Z RYSUNKÓW J. MATEJKI, wykonane pendzlem i tuszem (ornamenty), a używane do polichromji Marjackiego kościoła. Sztuk 40. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie.

PODRÓŻ W ROKU 1890

Z podróży do Włoch, Francji, Niemiec i Wielkopolski w r. 1890 przywiózł Wyspiański olbrzymi plon rysunkowy, przeważnie studjów z architektury i rzeźby średniowiecznej, zawarty w szkicownikach, które rozprószyły się, częściowo nawet rozdzielone zostały na poszczególne rysunki.

40. ZAMEK W WERONIE. Sygn.: Verona 22 marca 1890 r. St. Wyspiański, rys. ołówkiem, wys. 0,180, szer. 0,220. Wł. dr. Jan Lachs w Krakowie.

41. SZKICOWNIK Z ROKU 1890, złożony z dwu części formatu 16 × 21 cm., z których pierwsza część obejmuje architekturę i rzeźby z podróży do Francji i Niemiec, druga część, z okresu służ-

by wojskowej w r. 1890, zawiera portrety kolegów z wojska i motywy z ćwiczeń wojskowych, tudzież rysunki broni i rozmaitych sprzętów z warsztatów wojskowych. Zawiera 59 rysunków wraz z kalkami, w tem kilka lekko kolorowanych. Wł. Muzeum miejskie we Lwowie (repr. str. 22, 23, 24, 25 i 27).

42. SZKICOWNIK Z ROKU 1890. Obejmuje 47 kart papieru rysunkowego, zapisanych i częściowo zarysowanych głównie studjami architektury gotyckiej z czasów podróży do Włoch i Francji. Wys. 0,088, szer. 0,147. Wł. Muzeum miejskie we Lwowie.

43. STUDJUM Z RZEŹBY GOTYCKIEJ, ta sama figura dwukrotnie z obu stron papieru narysowana. Rys. ołówkiem, wys. 0,185, szer. 0,153. Wł. dr. Józef Sędzielowski w Krakowie.

44. PŁASKORZEŹBA Z CHRZCIELNICY NICOLA PISANO. Rys. ołówkiem, wys. 0,142, szer. 0,225. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

45. STUDJA Z RZEŹB. Rysunek obustronny, z jednej strony: 1. Wenus; podpisany „9 maja Louvre Paris 1890, Venus au collier marbre pentelique", 2. Fryz postaci kobiecych. Z drugiej strony papieru: 1. posąg; podpisany „20 maja 1890 Jana", 2. figura z Chartres; podpisana: Chartres czerwiec 1890 rp. Rys. ołówkiem, wys. 0,320, szer. 0,215. Wł. prof. dr. Jerzy hr. Mycielski w Krakowie.

46. KOSZMAR. Sygn. z lewej strony u dołu: Paryż, 1 Aout 1890 le Cauchemar. Rys. tuszem, wys. 0,136, szer. 0,195. Wł. p. Włodzimierz Żuławski, Kraków.

47. SZKICOWNIK Z PODRÓŻY W R. 1890, złożony z dwu części. Pierwsza, zatytułowana: Stanisław Wyspiański, 1890 r., München, Regensburg, Praga, Dresden, Liegnitz, obejmuje studja architektury i rzeźb gotyckich z wymienionych wyżej miejscowości, część druga, z sierpnia 1890, obejmuje Poznań i Gniezno i zawiera rysunki architektury oraz odtworzenia postaci książąt piastowskich na podstawie średniowiecznych pieczęci. Rys. ołówkiem, 30 kart jednostronnych, 25 dwustronnych, wys. 0,214, szer. 0,162. Wł. dr. Zygmunt Ehrenpreis w Krakowie.

48. PORTRET DWOJGA DZIECI. Sygn.: Stanisław Wyspiański Lwów, styczeń 1891. Pastel, wys. 0,590, szer. 0,450. Wł. Muzeum miejskie we Lwowie (Oddział im. Orzechowicza).

49. KOPJA WITRAŻU Z KOŚCIOŁA P. MARJI W KRAKOWIE, malowana w r. 1891, akwarela, wys. 0,865, szer. 0,660. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

50. REKONSTRUKCJA WITRAŻU Z WIEKU XV. Akwarela, wys. 0,660, szer. 0,684. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

51. STUDJA DRAPERJI do kompozycji Józefa Mehoffera: witraż M. B. Bolesnej dla XX. Radziwiłłów w Balicach (niewykonany), rysowane około r. 1891. Zawierają: 1. studjum draperji (pozował J. Mehoffer), rys. węglem, wys. 0,310, szer. 0,204, 2. studjum jak wyżej z dodatkiem rąk rysowanych. Rys. węglem, wys. 0,310, szer. 0,204. Wł. prof. Józef Mehoffer w Krakowie.

52. STUDJA DO KOMPOZYCJI J. MEHOFFERA p. t. „Hus", dla Rudolfinum w Pradze, rysowane około r. 1891. Zawiera: 1. studjum postaci schylonej (pozował J. Mehoffer), rys. ołówkiem, wys. 0,220, szer. 0,140; 2. studja postaci (rysunek obustronny) rys. ołówkiem, wys. 0,190, szer. 0,116. Wł. prof. Józef Mehoffer w Krakowie.

CZASY PARYSKIE 1892—1894

Rok 1892 i 1893 spędza Wyspiański nieprzerwanie w Paryżu. W styczniu 1894 wraca do kraju na dłuższy pobyt, by w ciągu tego roku 1894 po raz ostatni do Paryża powrócić. W r. 1895 jest już w Krakowie zpowrotem.

53. OGRÓD LUKSEMBURSKI, pejzaż, sygn. na stronie odwrotnej: Le jardin du Louxemburg SW. Mal. olejno, wys. 0,200, szer. 0,300. Wł. p. Henryk Askenazy w Krakowie.

54. OGRÓD LUKSEMBURSKI, pejzaż, przedstawiający perspektywę na ogród od strony fontanny Carpeaux, na pierwszym planie basen fontanny. Mal. w Paryżu około r. 1892, olejny na kartonie, wys. 0,220, szer. 0,320. Wł. dr. Jan Nowicki w Krakowie.

55. BRZEGI SEKWANY. Pejzaż, widok na barki holownicze, mal. w Paryżu około roku 1892, olejny na kartonie, wys. 0,220, szer. 0,320. Wł. dr. Jan Nowicki w Krakowie.

56. BRZEGI SEKWANY. Pejzaż, malowany w Paryżu około r. 1892, olejny na kartonie, wys. 0,220, szer. 0,320. Wł. dr. Jan Nowicki w Krakowie.

57. PEJZAŻ, widok z okolic Paryża, mal. w r. 1892, pastel, wys. 0,420, szer. 0,580. Wł. p. Henryk Opieński w Poznaniu.

58. PEJZAŻ, widok z nad Sekwany, mal. około r. 1892, olejny, wys. 0,180, szer. 0,320. Wł. p. Henryk Opieński w Poznaniu.

59. PEJZAŻ, architektura starych domów Paryża, na prawo renesansowy portal ze stopniami kamiennymi, (kościoła Św. Rocha w Paryżu), mal. około r. 1892. Olejny na kartonie, wys. 0,220, szer. 0,320. Wł. dr. Jan Nowicki w Krakowie.

60. WNĘTRZE KOŚCIOŁA GOTYCKIEGO (Francja), na lewo sarkofag oświetlony świecami (grób św. Genowefy?), mal. około r. 1892, olejno na kartonie, wys. 0,220, szer. 0,320. Wł. dr. Jan Nowicki w Krakowie.

61. WNĘTRZE KOŚCIOŁA GOTYCKIEGO (Francja), w głębi wielkie kolorowe witraże, mal. olejno na kartonie, około r. 1892, wys. 0,320, szer. 0,220. Wł. dr. Jan Nowicki w Krakowie.

62. GŁOWA KOBIETY, sygn. z prawej strony u dołu: SW. Julie 1892 Paryż. Rys. węglem, wys. 0,400, szer. 0,295. Wł Muzeum narodowe w Krakowie.

63. STUDJUM DZIEWCZYNY (popiersie, mal. w Paryżu), sygn. Stanisław Wyspiański 1892. Pastel, wys. 0,545, szer. 0,435. Wł. p. Jan Bartosiński we Lwowie.

64. STUDJA POSTACI I KOSTJUMÓW do kompozycji witrażowej Józefa Mehoffera „Kazimierz Wielki" dla katedry lwowskiej, rys. około r. 1892. 1. studjum postaci (pozował Józef Mehoffer), rys. węglem, wys. 0,498, szer. 0,305, 2. studja kostjumów (pozował Józef Mehoffer) rys. węglem, wys. 0,600, szer. 0,481, 3. studja kostjumów, jak wyżej, rys. węglem, wys. 0,615, szer. 0,470, 4. studjum postaci siedzącej (pozował J. Mehoffer), rys. węglem, wys. 0,630, szer. 0,490, 5. studjum postaci schylonej, studjum draperji, rys. węglem, wys. 0,610, szer. 0,480. Wł. prof. Józef Mehoffer w Krakowie.

65. ŚLUBY JANA KAZIMIERZA, projekt witrażu do katedry lwowskiej, sygn. SW 1892. Rys. węglem, wys. 2,680, szer. 0,299. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie (oddział im. F. Jasieńskiego).

66. ŚLUBY JANA KAZIMIERZA, projekt witrażu dla katedry lwowskiej, malowany olejno na płótnie w wielkości naturalnej okna katedry, wys. 5,500, szer. 1,48. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie (repr. str. 50).

67. POPIERSIE DZIEWCZYNY, sygn. z prawej strony u dołu ołówkiem: St. Wyspiański 1893 Paryż. Akwarela, wys. 0,493, szer. 0,312. Wł. dr. Alfred Szołajski w Krakowie.

68. DZIEWCZYNKA, sygn. Stanislas Paris Juin 1893. Pastel, wys. 0,415, szer. 0,310. Wł. Muzeum miejskie we Lwowie (repr. str. 28).

69. AKT dziewczynki stojącej, mal. olejno, wys. 0,850, szer. 0,320. Wł. dr. Jan Lachs w Krakowie.

70. STUDJUM dziewczynki, mal. olejno na płótnie. Wł. p. Rothblattowa w Warszawie.

71. STUDJUM MODELKI (Nina, włoszka), mal. w r. 1893 w Paryżu, pastel, wys. 0,300, szer. 0,250. Wł. p. Henryk Opieński w Poznaniu.

72. AKT DZIEWCZYNKI, popiersie, głowa w lewym profilu. Pastel, mal. około r. 1893, wys. 0,590, szer. 0,450. Wł. dr. Jan Nowicki w Krakowie.

73. STUDJUM DZIEWCZYNKI, głowa w prawym profilu z warkoczem z boku. Popiersie, naszkicowane węglem, głowa malowana pastelami, około r. 1893, wys. 0,480, szer. 0,380. Wł. dr. Jan Nowicki w Krakowie.

74. STUDJUM GŁOWY, mal. w Paryżu, pastel, wys. 0,453, szer. 0,310. Wł. p. Jakób Glass w Krakowie.

75. STUDJUM DZIEWCZYNKI, sygn. z prawej strony u dołu: Stanislas Paris Octobre 1893. Pastel, wys. 0,467, szer. 0,304. Wł. dr. Langie w Krakowie.

76. AKT KOBIECY, postać siedząca, obraz mal. olejno na płótnie około 1893 w Paryżu, wys. 0,577, szer. 0,330. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

77. WNĘTRZE PRACOWNI (Wyspiańskiego w Paryżu) sygn. z lewej strony u dołu: Stanislas Paris octobre 1893. Pastel, wys. 0,450, szer. 0,590. Wł. prof. dr. Juljan Nowak w Krakowie. (repr. tabl. II).

78. PORTRET J. MEHOFFERA, rys. węglem z r. około 1893, przedstawia J. Mehoffera, siedzącego w pracowni paryskiej, wys. 0,430, szer. 0,410. Wł. prof. Józef Mehoffer w Krakowie.

79. PORTRET J. MEHOFFERA (w pracowni), mal. olejno na drzewie, w Paryżu około r. 1893, wys. 0,242, szer. 0,334. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

80. WNĘTRZE PRACOWNI Wyspiańskiego w Paryżu. Sygn. z prawej strony u dołu SW. Pastel, wys. 0,620, szer. 0,460. Wł. dr. Władysław Federowicz w Krakowie.

81. PORTRET J. MEHOFFERA na tle pracowni paryskiej. Rys. węglem, wys. 0,470, szer. 0,300. Wł. dr. Władysław Federowicz w Krakowie.

82. STUDJUM DZIEWCZYNKI z głową pochyloną i opartą o stół. Sygn. z prawej strony u dołu SW. Pastel, wys. 0,470, szer. 0,610. Wł. dr. Władysław Federowicz w Krakowie.

83. PORTRET DZIEWCZYNKI w słomkowym kapeluszu. Sygn. z prawej strony u góry SW. Pastel, wys. 0,200, szer. 0,170. Wł. dr. Władysław Federowicz w Krakowie.

84. ANNAH *), modelka Gauguin'a, głowa w lewym profilu, z r. 1893 (w r. 1893 Władysław Ślewiński zapoznał Wyspiańskiego z Gauguinem, który zajmował atelier 6 rue Vercingetorix w Paryżu, i gdzie mieszkał z mulatką Annah z Jawy, spotkaną w Paryżu. Gauguin pozwolił Wyspiańskiemu namalować tę Jawankę, która też pewną rolę w jego twórczości odegrała). Pastel, wys. 0,280, szer. 0,290. Wł. prof. dr. Stanisław Estreicher w Krakowie.

85. GŁOWA MĘŻCZYZNY, sygn. z prawej strony u dołu: 1893 r. St. Wyspiański. Pastel, wys. 0,425, szer. 0,310. Wł. dr. Maksymiljan Rutkowski w Krakowie.

86. STUDJUM DO PORTRETU mężczyzny, mal. w Paryżu w r. 1893, sygn.: Stanislas. Pastel, wys. 0,470, szer. 0,300. Wł. p. Mieczysław Szybalski w Krakowie.

87. MARTWA NATURA (na kominku), mal. w Paryżu w r. 1893. Pastel wys. 0,215, szer. 0,445. Wł. p. Henryk Opieński w Poznaniu.

88. BRZEGI SEKWANY. Widok na rzekę poprzez drzewa, sygn. u dołu z prawej strony: Stanisław Wyspiański 1893. Pastel, wys. 0,415, szer. 0,600. Wł. dr. Jan Nowicki w Krakowie.

89. STUDJUM (kwiat bratka z liśćmi), sygn. z lewej strony u dołu: SW 1893. Pastel, wys. 0,282, szer. 0,223. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

POLONJA R. 1894

Praca nad kompozycją „Polonji", zamówionej do katedry lwowskiej jako projekt witrażu, zajmuje Wyspiańskiego w latach 1892 do 1894, w którym to roku przywiózł (na wystawę krajową we Lwowie 1894) definitywny projekt, naturalnej wielkości. Projekt odrzucony został przez Jury i nieprzyjęty do wykonania. Poprzedził go szereg szkiców i warjantów, świadczący, jak wielką w twórczości jego kompozycja ta wagę zajmowała.

90. POLONJA. Projekt witrażu malowany olejno na płótnie w wielkości naturalnej okna katedry. Wys. 7,200, szer. 2,080. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie (repr. str. 50, 51 i 52).

91. POLONJA, (część dolna kartonu), sygn. z lewej strony u dołu: SW. Pastel, wys. 2,980, szer. 1,530. Wł. prof. dr. Juljan Nowak w Krakowie (repr. tabl. V).

92. PROJEKT DO POLONJI. Mal. w Paryżu, akwarela, wys. 1,640, szer. 0,370. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

93. SZKIC DO POLONJI. Studjum dziewczynki z podniesionemi rękami, widzianej od strony pleców. Pastel, sygn. z prawej strony u dołu: St. Wyspiański. Wys. 0,620, szer. 0,465. Wł. prof. dr. Wincenty Łepkowski w Bronowicach pod Krakowem. (repr. str. 43).

94. GŁOWA (z profilu, studjum do Polonji) sygn.: St. Wyspiański. Pastel, wys. 0,610, szer. 0,465. Wł. prof. dr. Franciszek Krzyształowicz w Warszawie (repr. str. 37).

95. STUDJA (do Polonji). 1. Studjum rąk z ramionami wzniesionemi ku niebu. Pastel, sygn. u dołu z prawej strony: „z tek Stanisława Wyspiańskiego r. p. 1908. A. Chmiel". Wys. 0,620, szer. 0,400. 2. Na stronie odwrotnej papieru rysunek węglem kobiety po kolana z twarzą dłonią zakrytą. Wł. p. dr. Władysław Federowicz w Krakowie.

96. SZKIC (do Polonji). Rysunek, przedstawiający Polskę omdlałą, podtrzymywaną przez postacie po bokach, sygn. z prawej strony u dołu: 13 grudzień 1892 r. Rys. ołówkiem, wys. 0,335, szer. 0,198. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

97. STUDJUM (do Polonji). Kobieta w płaszczu czerwonym, ozdobionym łańcuchami klejnotów, sygn. z prawej strony u dołu: St. Wyspiański. Gwasz, wys. 0,519, szer. 0,296. Wł. p. Franciszek Macharski w Krakowie.

98. STUDJUM (do Polonji), rys. węglem, sygn.: Stanisław Wyspiański 1892. Wys. 1,120, szer. 0,750. Wł. dr. Tadeusz Żeleński w Warszawie.

99. STUDJUM (do Polonji). Rys. węglem, przedstawiający Polskę omdlałą, z opuszczonemi rękami, z mieczem obok, figura po kolana, sygn.: SW. Wys. 0,440, szer. 0,225. Wł. prof. dr. Franciszek Krzyształowicz w Warszawie (repr. tabl. VIII).

100. SZKIC (do Polonji). Jeden z projektów do „Polonji", — kobieta omdlała. Rys. ołówkiem, sygn. z prawej strony u góry: Stanisław Wyspiański 1894 rp. Wys. 0,174, szer. 0,112. Wł. Dyr. Adam Chmiel w Krakowie.

101. SZKIC (do Polonji) (replika z czasów późniejszych), postać Polski omdlewającej, u dołu napis: 22 lutego 1900. Rys. ołówkiem, wys. 0,331, szer. 0,131. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

102. MADONNA (do Polonji), pastel, wys. 2,010, szer. 0,740. Wł. prof. dr. Juljan Nowak w Krakowie.

*) Por. Jean de Roonchamp: Paul Gauguin Paris 1906.

103. PORTRET LUCJANA RYDLA, sygn. z prawej strony u dołu: Stanisław Wyspiański, Kraków styczeń 1894 rp. Pastel, wys. 0,865, szer. 0,643. Wł. p. Anna Rydlówna w Krakowie (repr. str. 29).

104. PORTRET KAZIMIERZA STANKIEWICZA (wuja artysty), sygn. z prawej strony u dołu: Stanisław Wyspiański, Kraków luty 1894 rp. Pastel, wys. 0,450, szer. 0,600. Wł. p. Jadwiga Ekiertowa w Przemyślu.

105. PORTRET KAZIMIERZA STANKIEWICZA Rys. kredką, wys. 0,220, szer. 0,280. Wł. p. Jan Bartosiński we Lwowie.

106. PORTRET DZIECI (Tadeusza Stryjeńskiego), pastel, mal. w r. 1894. Wł. architekt Tadeusz Stryjeński w Krakowie.

107. PORTRET DWU DZIEWCZYNEK (siedzących, sygn. z lewej strony u dołu: St. Wyspiański 1894. Wys. 0,522, szer. 1,064. Wł. dr. Józef Maschler w Krakowie.

108. DZIEWCZYNKA, pastel, sygn.: Stanisław Wyspiański Kraków, luty 1894. Wys. 0,650, szer. 0,555. Wł. p. A. Rotwand w Warszawie.

109. PORTRET TRZECH PANIEN (panny Bobrówny) sygn. z prawej strony u dołu: Stanisław Wyspiański Kraków, marzec 1894 r. Pastel, wys. 0,935, szer. 1,125. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie (repr. str 30).

110. PORTRET HONORATY LESZCZYŃSKIEJ w roli Katarzyny z „Poskromienia złośnicy" Szekspira. Pastel, sygn.: Stanisław Wyspiański, Kraków, marzec 1894. Wys. 1,300, szer. 0,890. Wł. Zbiory Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie (repr. tabl. VII).

111. DŁONIE SPLECIONE, fragment z drugiego portretu art. dram. p. Leszczyńskiej, odmiennego w układzie od obrazu w Zbiorach Tow. Zachęty sztuk pięknych w Warszawie. Pastel, wys. 0,196, szer. 0,445. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

112. SZKIC do witrażu, rys. ołówkiem, akwarelowany, sygn.: SW 1894. Wys. 0,315, szer. 0,105. Wł. dr. Jan Krukowski w Warszawie.

113. PORTRET Dra TADEUSZA ŻELEŃSKIEGO, rys. węglem, sygn.: SW 1894 Kraków. Wys. 0,415, szer. 0,280. Wł. dr. Tadeusz Żeleński w Warszawie.

114. STUDJUM PORTRETOWE (popiersie mężczyzny), sygn. u dołu: SW, z lewej strony u dołu napis: Janikowskiego portret, rys. St. Wysp. Rys. ołówkiem, wys. 0,290, szer. 0,200. Wł. p. Józef Leszczyński we Lwowie.

115. ŚMIERĆ MATKI (Wyspiańskiego), przedstawia wnętrze pokoju, w głębi łóżko (część), o poręcz łóżka oparty stoi pełen boleści ojciec art. z twarzą zakrytą ręką, ciotka artysty, p. Stankiewiczowa, klęczy, oparta, przy łóżku. Mal. olejno na płótnie w r. 1894, wys. 1,035, szer. 0, 725. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie. (Jest to jedna część rozciętego obrazu większego, którego drugą część posiada prof. dr. Jerzy hr. Mycielski w Krakowie (repr. str. 36).

116. ŚMIERĆ MATKI (Wyspiańskiego), druga część powyższego obrazu, przedstawia matkę umierającą, leżącą na łóżku i klęczącego artystę. Dolnej części postaci klęczącej brak. Mal. olejno na płótnie, wys. 0,540, szer. 0,315. (Na stronie odwrotnej napis: Stwierdzam niniejszem, że obraz ten jest pędzla św. pamięci męża mego St. Wyspiańskiego. Teofila Wyspiańska). Wł. prof. dr. Jerzy hr. Mycielski w Krakowie.

117. SZKIC DO ŚMIERCI MATKI. Mal. olejno, wys. 0,360, szer. 0,440. Wł. dr. Feliks Kopera w Krakowie.

118. WERANDA. Studjum malowane olejno, wys. 0,720, szer. 0,425. Wł. dr. Feliks Kopera w Krakowie.

119. GŁOWA CHŁOPCA, mal. około r. 1894, olejno na płótnie, wys. 0,350, szer. 0,290. Wł. prof. dr. Stanisław Estreicher w Krakowie.

120. STUDJUM GŁOWY (dziada), na stronie odwrotnej napis ręką prof. St. Estreichera: malował Stan. Wyspiański w r. 1894, mal. olejno na płótnie, wys. 0,400, szer. 0,300. Wł. prof. dr. Stanisław Estreicher.

121. STUDJUM wiejskiej dziewczyny, mal. olejno, wys. 0,320, szer. 0,220. Wł. p. Henryk Opieński w Poznaniu.

122. STUDJUM wiejskiej kobiety. Cała postać wprost, w niebieskim kaftanie i czerwonym gorsecie, mal. około r. 1894, akwarela, wys. 0,480, szer. 0,380. Wł. dr. Jan Nowicki w Krakowie.

123. DWIE DZIEWCZYNKI, pastel, wys. 0,620, szer. 0,470. Wł. pani dr. Zemplińska w Warszawie (repr. tabl. IV).

124. SIEROTY (dwie dziewczynki, splecione rękami), mal. olejno na płótnie, wys. 0,607, szer. 0,482. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

125. STUDJUM wiejskiej kobiety, mal. około r. 1894, akwarela, wys. 0,470, szer. 0,290. Wł. panna Anna Rydlówna w Krakowie.

126. STUDJA postaci do kompozycji Józefa Mehoffera (konkurs na kurtynę do Krakowskiego teatru), rys. około r. 1894. 1. Studjum postaci stojącej (pozował J. Mehoffer), rys. ołówkiem, wys. 0,250, szer. 0,140: 2. Studjum dwu postaci stojących (pozował J. Mehoffer), rys. ołówkiem,

wys. 0,200, szer. 0,310. Wł. prof. Józef Mehoffer w Krakowie.

127. STUDJA KOSTJUMOWE. Rys. ołówkiem, wys. 0,210, szer. 0,342. Wł. prof. Józef Mehoffer w Krakowie.

128. PROJEKT KURTYNY dla teatru krakowskiego, mal. olejno na płótnie. Wł. prof. dr. Tadeusz Estreicher w Krakowie (repr. tabl. VI).

129. PLANTY Z WIDOKIEM NA WAWEL, sygn. z prawej strony u dołu: SW 1894 rp. Mal. olejno na płótnie, wys. 1,010, szer. 2,020. Wł. prof. dr. Juljan Nowak w Krakowie (repr. tabl. IX)

130. PEJZAŻ (wizja Wawelu) pastel, wys. 0,980, szer. 1,233. Wł. dr. E. Flatau w Warszawie.

131. WAWEL WE MGLE, pejzaż widziany z plant, rys. ołówkiem i kredką kolorową, wys. 0,276, szer. 0,170. Wł. Dyr. Adam Chmiel w Krakowie.

132. PLANTY W NOCY, pastel, wys. 0,378, szer. 0,537. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

133. PEJZAŻ Z OKOLIC KRAKOWA, widok pól. Mal. olejno na płótnie, wys. 0,285, szer. 0,350. Wł. Dr. Jan Nowicki w Krakowie.

1895

134. STUDJUM wiejskiej dziewczyny (popiersie). Głowa w czerwonej chustce w prawym profilu, mal. około r. 1895. Pastel, wys. 0,465, szer. 0,570. Wł. dr. Jan Nowicki w Krakowie.

135. STUDJUM dziewczyny wiejskiej, akwarela, wys. 0,240, szer. 0,300. Wł. p. Henryk Opieński w Poznaniu.

136. STUDJUM wiejskiej dziewczyny (popiersie), późniejszej żony, głowa w lewym profilu, mal. około r. 1895, akwarela, wys. 0,425, szer. 0,320. Wł. prof. dr. Stanisław Estreicher w Krakowie.

137. STUDJUM wiejskiej dziewczyny, akwarela, wys. 0,530, szer. 0,347. Wł. p. Lucjanowa Rydlowa w Krakowie.

138. STUDJUM DO PORTRETU, dziewczynka oparta o stół i wazonik. Sygn.: S. Wyspiański 1895. Wł. p. dr. Bogumił Bieńkowski we Lwowie.

139. STUDJUM dziewczynki (popiersie w niebieskim kapeluszu), sygn. z lewej strony u góry: SW 1895. Pastel, wys. 0,305, szer. 0,440. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie (repr. tabl. XII).

140. VANITAS, popiersie dziewczynki zpuszkiem mlecza w ręku, sygn. z prawej strony u dołu: SW 1895, z lewej strony z góry na dół przez całą wysokość napis: Vanitas. Pastel, wys. 0,790, szer. 0,650. Wł. Edward hr. Raczyński w Rogalinie.

141. POPIERSIE DZIEWCZYNKI, pastel, wys. 0,270, szer. 0,410. Wł. p. Helena Kozicka w Brzeżanach.

142. PORTRET DZIEWCZYNKI (p. Popielewska), sygn.: SW 1895 Kraków. Pastel, wys. 0,310, szer. 0,410. Wł. p. Konrad Popielewski w Warszawie.

143. PORTRET PANNY ANNY KRZYMUSKIEJ (pani Opieńskiej), mal. około r. 1895, pastel, wys. 0,950, szer. 0,800. Wł. p. Henryk Opieński w Poznaniu.

144. PORTRET P. HENRYKA OPIEŃSKIEGO, mal. około r. 1895. Pastel, wys. 0,950, szer. 0,800. Wł. p. Henryk Opieński w Poznaniu.

145. PORTRET P. JANA BARTOSIŃSKIEGO, sygn.: SW 1895. Pastel, wys. 0,470, szer. 0,595. Wł. p. Jan Bartosiński we Lwowie.

146. STUDJUM DZIEWCZYNKI, sygn. z lewej strony u dołu: SW Pastel., wys. 0,555, szer. 0,380. Wł. p. Jakób Stworzewicz w Krakowie (repr. tabl. X).

147. GŁOWA DZIEWCZYNKI, sygn. z lewej strony u dołu: SW 1895 Kraków. Pastel, wys. 0,590, szer. 0,490. Wł. Edward hr. Raczyński w Rogalinie (repr. str. 32).

148. GŁOWA DZIEWCZYNKI, sygn.: SW 1895. Pastel, wys. 0,380, szer. 0,240. Wł. prof. dr. Jan Kasprowicz we Lwowie (repr. tabl. XIV).

149. GŁOWA DZIEWCZYNY, sygn. z lewej strony: SW 1895. Pastel, format okrągły o średnicy 0,630. Wł. Edward hr. Raczyński w Rogalinie (repr. str. 31).

150. STUDJUM DZIEWCZYNKI, sygn.: 1895 SW. Pastel, wys. 0,480, szer. 0,347. Wł. Muzeum narodowe w Warszawie (depozyt D. W. Jeżewskiego).

151. GŁOWA MŁODEJ KOBIETY, sygn. z prawej strony u dołu: SW 1895. Pastel, okrągły format o średnicy 0,320. Wł. Edward hr. Raczyński w Rogalinie (repr. str. 31).

152. DZIEWCZYNKA oparta na krześle, sygn. SW. Pastel, wys. 0,590, szer. 0,450. Wł. p. Bogusław Herse w Warszawie.

153. DZIEWCZYNKA z fijołkiem, sygn.: SW 1895. Pastel, wys. 0,470, szer. 0,320. Wł. p. Leopold Goldberg w Warszawie (repr. tabl. XIII).

154. DZIEWCZYNKA z mirtem, sygn.: SW 1895. Pastel, wys. 0,570, szer. 0,470. Wł. p. Edward Natanson w Warszawie (repr. tabl. XI).

155. STUDJUM DZIEWCZYNKI popiersie sygn. z lewej strony u dołu SW 1895. Pastel, wys.

0,465, szer. 0,270. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie, oddz. im. F. Jasieńskiego (repr. str. 38).

156. STUDJUM, popiersie dziewczynki. Sygn. z lewej strony u dołu: SW Rys. ołówkiem. Wł. dr. Władysław Kluger w Krakowie (repr. str. 37).

157. STUDJUM, główka dziewczynki w profilu, rys. węglem. Sygn. u dołu S. Wyspiański. Wł. p. Bernard Chrzanowski w Poznaniu (repr. str. 37).

158. CASTITAS, popiersie dziewczynki z wiankiem mirtowym na głowie. Sygn. z lewej strony: CASTITAS, z prawej SW 1895. Pastel. wys. 0,620, szer. 0,475. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie (Oddz. im. F. Jasieńskiego).

159. AKT DZIECKA. Rys. węglem, wys. 0,610, szer. 0,420. Wł. prof. dr. Kazimierz Morawski w Krakowie.

160. GŁOWA DZIEWCZYNKI. Rys. węglem, kolorowany pastelem, wys. 0,390, szer. 0,280. Wł. prof. dr. Kazimierz Morawski w Krakowie.

161. PORTRET DZIEWCZYNKI. Sygn. u dołu z prawej strony: SW 1895 rp. Pastel, wys. 0,390, szer. 0,280. Wł. prof. dr. Kazimierz Morawski w Krakowie.

162. DZIEWCZYNKA, sygn.: SW 1895. Pastel, wys. 0,595, szer. 0,455. Wł. p. Leopold Goldberg w Warszawie.

163. STUDJUM wiejskiej dziewczyny (popiersie, głowa oparta na ręce, sygn. z prawej strony SW 1895. Pastel, format okrągły, Wł. p. Władysław Kościelski w Miłosławiu (repr. str. 35).

164. SZKIC DO KOMPOZYCJI. Grupa osób, na pierwszym planie Wyspiański, wpatrzeni w zjawy fantastyczne. Sygn.: SW lutego (daty dnia brak!) 1895 rys. Rys. tuszem, wys. 0,205, szer. 0,340. Wł. pp. Adam i Helena z Wyspiańskich Chmurscy w Krakowie.

165. SZKIC KOBIETY z podniesionemi rękami. Rys. ołówkiem, wys. 0,208, szer. 0,167. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

166. AKT KOBIETY (siedzącej). Rys. ołówkiem, wys. 0,250, szer. 0,192. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

167. PRZEMYSŁAW, stojąca postać rycerza piastowskiego. Rys. ołówkiem i kredkami, wys. 0,333, szer. 0,108. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

168. ŚWIĘTA RODZINA, sygn. z lewej strony u dołu: St. Wyspiański. Rys. ołówkiem, format okrągły o średnicy 0,520. Wł. dr. Jan Lachs w Krakowie.

169. KOPJA postaci z fresków kaplicy świętokrzyskiej na Wawelu. Pastel, wys. 0,790, szer. 0,538. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

170. PEJZAŻ Z KRZEMIONEK, sygn. z prawej strony u dołu: Krzemionki 21 stycznia 1895 r. Rys. ołówkiem, wys. 0,210, szer. 0,336. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

171. BARBAKAN (Bramy florjańskiej), mal. około r. 1895, olejny, wys. 0,385, szer. 0,290. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

172. WIDOK NA TEATR MIEJSKI w Krakowie. Mal. olejno, wys. 0,385, szer. 0,290. Wł. p. Marja Kreinerowa w Krakowie.

173. PEJZAŻ (sadzawka Ś-go Stanisława na Skałce), akwarela, wys. 0,167, szer. 0,207. Wł. prof. dr. Juljan Nowak w Krakowie.

174. PEJZAŻ, sygn.: SW. Mal. olejno na płótnie, wys. 0,500, szer. 0,815. Wł. dr. Ignacy Landsztein w Warszawie.

175. PEJZAŻ (drzewa), sygn. z prawej strony u dołu: 18 marzec 1895 r. Rys. ołówkiem, wys. 0,193, szer. 0,233. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

176. SADZAWKA ŚW. STANISŁAWA (z widokiem na Skałkę). Rys. ołówkiem, wys. 0,168, szer. 0,218. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

177. STUDJUM DRZEWA. Rys. ołówkiem, wys. 0,210, szer. 0,150. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

178. PEJZAŻ. Pastel, wys. 0,256, szer. 0,325. Wł. p. Jabób Glass w Warszawie.

179. PEJZAŻ (kra na Wiśle), mal. olejno, wys. 0,530, szer. 0,430. Wł. p. Stanisław Sokołowski w Łęczycy.

180. PEJZAŻ (krzyże), Pastel, wys. 0,485, szer. 0,325. Wł. p. Juljan Herman w Warszawie.

181. PEJZAŻ (krzyże z cmentarzem wiejskim). Pastel, wys. 0,472, szer. 0,308. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

182. PEJZAŻ (zakręt Wisły). Pastel, wys. 0,413, szer. 0,283. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

183. PEJZAŻ (zakręt Wisły). Pastel, wys. 0,295. szer. 0,450. Wł. dr. Jan Krukowski w Warszawie.

1896

KOŚCIÓŁ ŚW. KRZYŻA W KRAKOWIE

W czasie restauracji kościoła Św. Krzyża Wyspiański dokonał ogromnego dzieła wykonania kopji wszystkich malowideł, zarówno średniowiecznych jak i renesansowych, które zostały odkryte pod pobiałą tynków. Kopje

te znajdują się w posiadaniu archiwum miasta Krakowa, zwinięte w rulony z powodu wielkiego formatu. Pisał o nich Wyspiański w artykule o polichromji Św. Krzyża w „Roczniku Krakowskim" t. I, gdzie częściowo są reprodukowane. W tym czasie też wykonał szkice niżej wymienione.

184. SZKIC DO POLICHROMJI Ś-go Krzyża w Krakowie. Szereg postaci stojących, sygn. u dołu: 15 lutego 1896. Rys. piórkiem, wys. 0,162, szer. 0,276. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Warszawie.

185. WNĘTRZE KOŚCIOŁA Ś-GO KRZYŻA w Krakowie, sygn. u dołu: Ś-ty Krzyż (20) 22 sierpień 1896. Rys. ołówkiem, wys. 0,213, szer. 0,382. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

186. ZDJĘCIA Z ZABYTKÓW (Wnętrze kościoła Św. Krzyża w Krakowie). 3 kartony, wykonane tuszem i akwarelami, wielkości 2,70 × 0,70 m., 2,00 × 0,70 m., i 1,00 × 0,70 m. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie.

* * *

187. PORTRET KAZIMIERZA STANKIEWICZA z zwróconą w lewo głową, w czapce, sygn. z prawej strony u dołu: SW 1896. Pastel, format okrągły o średnicy 0,300. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie.

188. MALWY (projekt do witrażu), sygn.: SW 1896. Pastel, wys. 2,180, szer. 0,455. Wł. prof. dr. F. Krzyształowicz w Warszawie.

189. ŁABĘDZIE (szyje łabędzi), sygn. z prawej strony w środku: SW 1896. Pastel, wys. 0,469, szer. 0,608. Wł. p. Adam Chmiel w Krakowie.

190. STUDJA PTAKÓW, sygn. z prawej strony napis: „Skrzydła rudawo brązowe". Pastel, wys. 0,632, szer. 0,478. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

191. ORZEŁ i studja skrzydeł. Pastel, wys. 0,460, szer. 0,620. Wł. dr. Jan Lachs w Krakowie.

192. ILUSTRACJE DO MAETERLINKA. Wyspiański na drukowanych kartkach poezji Maeterlinka wykonał ołówkowe rysunki, których większość zaginęła, zachowały się cztery kartki, wys. 0,156, szer. 0,121, każda, rys. ołówkiem:
   1. „Oraison: Vous savez Seigneur" rysunek aktów leżących.
   2. „Oraison nocturne", rys. aktu klęczącego.
   3. „Fauves las", rysunek idących pospiesznie aktów kobiecych z biegnącemi u ich nóg zwierzętami. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.
   4. „Chasser...", wys. 0,200, szer. 0,180. Wł. dr. Jan Lachs w Krakowie.

193. ZIELNIK WYSPIAŃSKIEGO, obejmuje 54 kartek bruljonu, zarysowane z obu stron studjami z natury kwiatów i roślin naszych, z pisanemi uwagami o kształcie ich i kolorze. Studja te, wykonane w latach 1896—1897 przeważnie na wsi (Rajbrot), były kopalnią motywów do wszystkich kompozycyj dekoracyjnych późniejszych. Sygn. każda kartka pieczątką: Stanisław Wyspiański i przeważnie datą wykonania. Rys. ołówkiem, niektóre kolorowane kredką, wys. 0,200, szer. 0,170. Wł. pp. Adam i Helena z Wyspiańskich Chmurscy w Krakowie (repr. str. 33 i 34).

194. REKONSTRUKCJA I KOPJE WITRAŻÓW ŚREDNIOWIECZNYCH w kościele OO. Dominikanów w Krakowie. 1. Na podstawie tych kopji napisał Wyspiański w tomie II Rocznika Krakowskiego rozprawę o witrażach dominikańskich, gdzie, częściowo w reprodukcjach czarnych i kolorowych są jego zdjęcia publikowane. 2. kopja witrażu z kościoła OO. Dominikanów. Akwarela wys. 0,620, szer. 0,915. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

195. GŁOWY ANIOŁÓW, dwa projekty do uzupełnienia witrażu Z. Hendla w kaplicy M. Boskiej w kościele OO. Bernardynów w Rzeszowie. Rys. węglem lekko kredką kolorowane 1). Wys. 0,480, szer. 0,600, 2. Wys. 0,660, szer. 0,800. Wł. p. Antoni Waśkowski w Krakowie.

196. PROJEKT DOMU J. I. PADEREWSKIEGO z salą koncertową. Rys. piórkiem z r. 1896. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie.

1896
POLICHROMJA KOŚCIOŁA OO. FRANCISZKANÓW W KRAKOWIE

197. STRĄCONE ANIOŁY. Projekt do polichromji kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie, sygn. z lewej strony u dołu: SW 1896. Pastel, wys. 2,940, szer. 0,770. Wł. prof. dr. Jul. Nowak w Krakowie.

198. ŁUCZNICY. Projekt do polichromji kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie. Pastel, wys. 0,770, szer. 1,420. Wł. prof. dr. Juljan Nowak w Krakowie (repr. str. 55).

199. ANIOŁ STRZELAJĄCY Z ŁUKU. Projekt do polichromji kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie. Sygn. z prawej strony u dołu: St. Wyspiański. Pastel, wys. 1,000, szer. 0,485. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie. (Oddz. im. F. Jasieńskiego).

200. BŁAWATKI. Projekt do polichromji kościoła OO. Franciszkanów. Pastel, wys. 1,140, szer. 1,290. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

201. BRATKI. Projekt do polichromji kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie. Pastel, wys. 0,960, szer. 1,200. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

202. PROJEKTY świecznika do kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie. 1. motyw lilji, sygn. z prawej strony u dołu: Stanisław Wyspiański 28 marca 1896. Akwarela i gwasz, wys. 0,573, szer. 0,754; 2. motyw lilji sygn. u dołu: 26 marca 1896 Stanisław Wyspiański. Akwarela i gwasz, wys. 0,571, szer. 0,758. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

203. MADONNA Z DZIECKIEM. Warjant motywu z polichromji kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie. Pastel, złożony z 2 części. Dolna część przedstawia Madonnę z dzieckiem, wys. 3,000, szer. 1,000. Część górna przedstawia kwiaty, wys. 1,850, szer. 1,000. Wł. p. Marja (I-mo voto Raczyńska) Jasieńska we Lwowie (repr. tabl. XV i XVI).

204. KORONACJA M. BOSKIEJ. Replika kompozycji z polichromji kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie, nieskończona, malowana do Salonu paryskiego w r. 1897. Mal. pastelami Rafael-lie'go i temperą na płótnie. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

205. RÓŻE. Karton do polichromji kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie. Pastel, wys. 1,400, szer. 1,490. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie (oddz. im. F. Jasieńskiego).

206. ORZEŁ (HERB POLSKI). Karton do polichromji kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie. Pastel, wys. 0,764, szer. 0,632. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

207. ORNAMENTY DO POLICHROMJI kościoła OO. Franciszkanów przechowane są w Muzeum Narodowem w Krakowie, w tece zatytułowanej: „Ornamenty kwiatowe i geometryczne do polichromji kościoła OO. Franciszkanów", obejmującej 44 sztuk rysunków pastelowych. Prócz tego w temże Muzeum Narodowem znajdują się w rulonach:

a) Fragment dekoracyjny do wnęki kościoła OO. Franciszkanów, wykonany pastelami na papierze, wielkość: wys. 1,90, szer. 1,00.
b) 4 kartony wielkości 1.50—0.70 m, zawierające projekty ornamentów do tegoż kościoła.
c) Rulon przepruch.
d) 2 rulony kalek, które służyły do robót przy polichromji tegoż kościoła.

208. PAWIK I ADMIRAŁ. Motyle do dekoracji świecznika w kościele OO. Franciszkanów w Krakowie. Pastel, wys. 0,420, szer. 0,685. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

209. LILJE. Projekt do polichromji, sygn. z prawej strony u dołu: SW. Pastel, wys. 1,640, szer. 0,723. Wł. p. Franciszek Macharski w Krakowie.

210. MIŁOSIERDZIE, pastel, wys. 1,560, szer. 0,640. Wł. dr. Kazimierz Koziański w Warszawie.

WITRAŻE FRANCISZKAŃSKIE (1897—1902)

211. Ś-TY FRANCISZEK. Postać Ś-go Franciszka do witrażu w kościele OO. Franciszkanów w Krakowie. Pastel, wys. 1,830, szer. 0,460. Wł. Zbiory Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie (repr. tabl. XXXIX).

212. CHRYSTUS, niewykonany warjant do witrażu Ś-go Franciszka. Pastel, wys. 3,740, szer. 1,730. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie.

213. Ś-TY FRANCISZEK, DUCH Ś-TY, sygn. 2 sierpnia 1897 i pieczątka: Stanisław Wyspiański Rys. tuszem i kolorową kredką, wys. 0,340, szer. 0,210, Wł. pp. Adam i Helena z Wyspiańskich Chmurscy w Krakowie.

214. SZKIC DO WITRAŻU Ś-GO FRANCISZKA. Rys. tuszem, wys. 0,325, szer. 0,115. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie.

215. BŁ. SALOMEA, postać Bł. Salomei do witrażu Bł. Salomei w kościele OO. Franciszkanów. Pastel, wys. 1,830, szer. 0,460. Wł. spadkobiercy ś. p. Edwardowej Leszczyńskiej w Krakowie (repr. tabl. XXXIX).

216. BŁ. SALOMEA. Rys. kredkami, wys. 1,830, szer. 0,440. Wł. p. A. Rotwand w Warszawie.

217. SZKIC DO WITRAŻU BŁ. SALOMEI, sygn. z lewej strony u dołu: 15. 2. 1902. Rys. ołówkiem, wys. 0,212, szer. 0,164. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

218. LILJE, karton do witrażu w kościele OO. Franciszkanów. Pastel, wys. 4,710, szer. 1,880. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie.

219. SZKICE DO WITRAŻU, trzy szkice jednakowych wymiarów. Akwarela, wys. 0,690, szer.

0,110 (każdego). Wł. prof. dr. Franciszek Krzyształowicz w Warszawie.

220. STAŃ SIĘ (BÓG OJCIEC), projekt witrażu do kościoła OO. Franciszkanów, mal. farbami Raffaelliego na płótnie, wys. 8,460, szer. 3,900. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie (repr. tabl. XXVII).

221. SZKIC DO WITRAŻU „STAŃ SIĘ", sygn. z prawej strony u dołu: 24 października 1897. Rys. niebieską kredką, wys. 0,405, szer. 0,242. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

222. SZKIC DO WITRAŻU „STAŃ SIĘ", akwarela, wys. 0,290, szer. 0,150. Wł. p. Stanisław Herzmanek we Lwowie.

223. SZKIC DO WITRAŻU „STAŃ SIĘ", sygn. u dołu: St. Wyspiański 5 kwietnia 1900. Rys. ołówkiem, wys. 0,307, szer. 0,108. Wł. dr. Zygmunt Ehrenpreis w Krakowie.

224. SZKICE DO KOMPOZYCJI WITRAŻÓW u OO. Franciszkanów, dwa rysunki piórkiem, malowane akwarelą, wys. 0,226, szer. 0,082, oprawne razem. Wł. dr. Józef Sędzielowski w Krakowie.

225. SZKIC DO KOMPOZYCJI WITRAŻOWEJ w kościele OO. Franciszkanów, u góry rysunku podparta na rękach postać szatana. Sygn. u dołu: 15 września 1897. Rys. piórkiem (tusz), wys. 0,333, szer. 0,108. Wł. dr Bernard Steinberg w Krakowie.

226. BÓG OJCIEC, kopja fresków watykańskich. Rys. ołówkiem, wys. 0,345, szer. 0,500. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie.

227. KARTONY DO WITRAŻÓW FRANCISZKAŃSKICH, według których witraże były robione — zdaje się — zaginęły. Znaleźliśmy resztki poniszczone w składach Muzeum narodowego w Krakowie, a to:

a) część kartonu „Bóg Ojciec", wykonanego pastelami;

b) część kartonu „Św. Salomea", wykonanego pastelami (wielkość 5,00 × 1.500);

c) część kartonu „Św. Franciszek", wykonanego pastelami (dwa pasy wielkości 6.700 0,500 i dwa kawałki kartonu, wielkości 1.500 × 0,500 i 0.700 × 0.500;

c) część kartonu do witrażu kwiatowego (motyw lilji płomykowej t. zw. smolinosa), pastel wielkości 6.580 × 1,450;

d) dwa pasy z kartonów witrażowych, wykonanych pastelami na papierach wielkości 6.500 × 1.250;

e) Pas z kartonu witrażu kwiatowego (kaczeńce i irysy) wykonanego pastelami na papierze wielkości 6.620 × 1,250 (repr. z dawnych zdjęć fotogr. tabl. XL i XLI).

1897
SKARBY SEZAMA

228. SKARBY SEZAMA. Z kompozycyj wizyjnych około roku 1897 jedna z najważniejszych w dziele Wyspiańskiego. Przedstawia stojącego z lewej strony obrazu za pniem drzewa chłopaka wiejskiego, patrzącego z przerażeniem na przewrócone wykroty pni drzew o splątanych w fantastyczne postacie korzeniach; pod wykrotami ukazują się skarby — garnki z pieniędzmi zaklętemi, krople rosy zamienione w perły. Na pierwszym planie akty leżące kobiet. Pastel na papierze naklejonym na karton i blejtram, pęknięty przez szerokość, wys. 2,020, szer. 2,400. Wł. pp. Adam i Helena z Wyspiańskich Chmurscy.

229. SZKIC DO SKARBÓW SEZAMA, motyw wykrotu leśnego. Rys. tuszem, wys. 0,210, szer. 0,250. Wł. pp. Adam i Helena z Wyspiańskich Chmurscy w Krakowie.

230. SZKIC DO KOMPOZYCJI, rozpadlina skalna ze skałami przemienionemi w ludzkie postacie. Sygn:. 1 lipiec 1897 Kraków, a u dołu napis: przepaść. Rys. tuszem, wys. 0,210, szer. 0,350. Wł. pp. Adam i Helena z Wyspiańskich Chmurscy w Krakowie.

231 SZKIC DO KOMPOZYCJI, złomy skalne z siedzącemi skamieniałemi postaciami. Rys. ołówkiem, wys. 0,170, szer. 0,240. Wł. pp. Adam i Helena z Wyspiańskich Chmurscy w Krakowie.

232. SZKIC DO KOMPOZYCJI, leżące zwłoki kobiety. Sygn. z prawej strony u dołu: 3-go lipca, grób. Rys. ołówkiem, wys. 0,210, szer. 0,328. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

233. WNĘTRZE CHATY, przy stole postacie, starzec i kobieta siedzą, dziewczyna śpi na krześle. Rys. ołówkiem, barwiony kredkami, wys. 0,154, szer. 0,199. Wł. dr. Józef Sędzielowski w Krakowie.

234. SZTUKA, kompozycja allegoryczna. Rys. ołówkiem, wys. 0,240, szer. 0,340. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

235. ŻYWIOŁY — WODA. Kompozycja z aktów Rys. kredką, wys. 0,715, szer. 0,140. Wł. p. Edward Natanson w Warszawie (repr. str. 49).

236. ŻYWIOŁY — POWIETRZE. Kompozycja z aktów, rys. kredką, wys. 0,715, szer. 0,140. Wł. prof. dr. Adam Krzyżanowski w Krakowie (repr. str. 49).

237. ŻYWIOŁY—OGIEŃ, kompozycja z aktów, rys. kredką, wys. 0,715, szer. 0,140. Wł. prof. dr. Adam Krzyżanowski w Krakowie (repr. str. 49).

238. ŻYWIOŁY — ZIEMIA (NIOBIDY), Sygnowany z prawej strony u dołu SW, rys. kredką, wys. 0,778, szer. 0,145. Wł. prof. dr. Juljan Nowak w Krakowie (repr. str. 49).

239. SZKIC DO ŻYWIOŁÓW (OGIEŃ). Rys. ołówkiem, wys. 0,407, szer. 0,196. Wł. p. Jakób Glass w Warszawie.

240. ALLEGORJA. Rys. ołówkiem, wys. 0,346, szer. 0,148. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

241. SZKIC DO NIOBID. Rys. wys. 0,367, szer. 0,225. Wł. p. Jabób Glass w Warszawie.

242. AKT KOBIETY (leżącej), sygn. z prawej strony u dołu: St. Wyspiański. Rys. ołówkiem, wys. 0,147, szer. 0,190. Wł. dr. Józef Sędzielowski w Krakowie.

243. GŁOWA ŻYDA, sygn.: S. Wyspiański 1897. Pastel, wys. 0,425, szer. 0,303. Wł. Oddz. Muz. nar. im. F. Jasieńskiego w Krakowie.

244. KOBIETA W KAPELUSZU, sygn. z prawej strony u dołu: S. Wyspiański 1897. Rys. czarną kredką łekko kolorowany, wys. 0,293, szer. 0,232. Wł. dr. Alfred Szołajski w Krakowie.

245. WNĘTRZE TEATRU, szkic widowni wypełnionej publicznością. Sygn. z prawej strony u dołu: Kraków 16 maja 1897. Rys. piórkiem, wys. 0,165, szer. 0,200. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

246. AKT KOBIETY (siedzącej), sygn. z lewej strony u dołu: St. Wyspiański 10 września 1897. Rys. ołówkiem, wys. 0,205, szer. 0,170. Wł. dr. Józef Sędzielowski w Krakowie.

247. STUDJUM DO MADONNY. Pastel, wys. 1,490, szer. 0,685. Wł. prof. dr Feliks Kopera w Krakowie.

248. STUDJUM półakt z podniesionemi rękami. Pastel, wys. 0,660, szer. 0,650. Wł. prof. dr. Feliks Kopera w Krakowie (repr. tabl. XXVI).

249. STUDJUM, półakt dziewczynki podpartej na rękach. Pastel wys. 0,470, szer. 0,623. Wł. Niegdyś w zbiorach śp. Br. Jeremi we Lwowie. (repr. str. 59).

250. KWIATY, projekt do polichromji kościoła w Bieczu. Sygn.: SW Biecz 1897 r. Pastel, wys. 0,800 szer. 1,200. Wł. dr. Jan Lachs w Krakowie.

251. PORTRET ZENONA PARVIEGO, sygn. na str. lewej u dołu: St. Wyspiański 1897. Rys. ołówkiem, wys. 0,304, szer. 0,182. Wł. p. Z. Królowa w Krakowie.

252. AKT KOBIETY (klęczącej). Rys. ołówkiem, wys. 0,197, szer. 0,106. Wł. dr. Józef Sędzielowski w Krakowie.

253. STUDJUM, kobieta oparta o stół. Sygn. z lewej strony u dołu: St. Wyspiański 24 października 1897. Rys. ołówkiem, wys. 0,191, szer. 0,244. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie (repr. str. 32).

254. AKT KOBIETY (leżącej), sygn. z prawej strony u dołu: SW. Rys. ołówkiem, wys. 0,190, szer. 0,276. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

255. DEKORACJA DO „LEGENDY". Izba dworzyszcza wawelskiego z widokiem na Wisłę — plastyczny model, wykonany z papieru i kartonu, malowany akwarelą, wykonany w r. 1897. Wys. 0,245, szer. 0,310. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

256. PEJZAŻ DO „LEGENDY". Akwarela, wys. 0,192, szer. 0,446. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

257. WIDOK DWORZYSZCZA WAWELSKIEGO do „Legendy", akwarela, wys. 0,172, szer. 0,328. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

258. SZKIC DO „LEGENDY". Akwarela, wys. 0,094 szer. 0,116. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

259. WAWEL DO „LEGENDY". Rys. ołówkiem, wys. 0,212, szer. 0,171. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

260. DZIEWCZĘTA WIEŃCZĄCE PROM. do „Legendy". Rys. tuszem i kredką kolorową, wys. 0,167, szer. 0,202. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

261. PROJEKT DEKORACJI DO „LEGENDY". Izba dworzyszcza wawelskiego. Sygn. z prawej strony u dołu: S. Wyspiański 1897. Rys. tuszem i kolorową kredką, wys. 0,205, szer. 0,245. Wł. pp. Adam i Helena z Wyspiańskich Chmurscy w Krakowie.

262. KRAK (do „Legendy"), sygn. u dołu: 1897. Rys. ołówkiem, wys. 0,205, szer. 0,240. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

263. PROJEKT DEKORACJI DO „LEGENDY", sygn. z prawej strony u dołu napis: I akt. Rys. tuszem i kolorową kredką, wys. 0,175, szer. 0.210. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie.

ILUSTRACJE DO ILJADY

wykonane po r. 1897, ukazały się one w osobnem książkowem wydaniu jako: „Homerowej Iljady pomór-gniew, tekst grecki opracował dr. Leon Sternbach, prof. Uniw. Jag., według parafrazy poetyckiej Juljusza Słowackiego

(Księga I, w. 1—492). Wydał Stanisław Wyspiański, Kraków w drukarni Uniwersyteckiej — nakład księgarni Altenberga, Lwów.

264. GNIEW PELIDĘ PONOSI.

265. HERMES WIEDZIE DUCHY BOHATERÓW DO GŁĘBIN HADESU, sygn.: SW. Rys. ołówkowy, wys. 0,315, szer. 0,335. Wł. prof. dr. Franciszek Krzyształowicz w Warszawie (repr. tabl. XVII)

266. APOLLO RAZI GROTAMI POMORU. Rys. ołówkiem. Wł. Rodziny śp. Edwardowej Leszczyńskiej (repr. tabl. XVIII).

267. AGAMEMNON POWSTAJE NA ACHILLESA I MENELAOSA, sygn. z lewej strony u dołu: SW. Rys. czarną kredką, wys. 0,207, szer. 0,250. Wł. p. Adam Chmiel w Krakowie (repr. tablica XIX).

268. ACHILLES KTÓREGO PALLAS ZA WŁOSY WSTRZYMAŁA, sygn. SW. Rys. czarną kredką (repr. tabl. XX).

269. TETIS Z FAL WYNURZA SIĘ KU SYNOWI. Sygn.: S. Wyspiański. Rys. ołówkowy, wys. 0,230, szer. 0,290. Wł. prof. dr. Franciszek Krzyształowicz w Warszawie (repr. tabl. XXI).

270. JUTRZENKA, PHOSPHOROS, HESPEROS, HELJOS. Rys. ołówkiem. Wł. Rodziny śp. Edwardowej Leszczyńskiej (repr. tabl. XXII).

271. JUTRZENKA, sygn. SW. Rys. ołówkiem. Wł. dr. Tadeusz Żeleński w Warszawie.

272. ZEUS I TETIS. Sygn.: SW. Rys. ołówkiem i kredką, wys. 0,216, szer. 0,240. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie (repr. tabl. XXIII).

273. APOLLO I MELPOMENE. Sygn. u góry: SW. Rys. czarną kredką, wys. 0,235, szer. 0,247. Wł. p. Włodzimierz Żuławski, Kraków (repr. tabl. XXIV).

274. APOLLO NA OLIMPIE (Grający na lutni). Sygn.: SW. Rys. ołówkowy, wys. 0,216, szer. 0,240. Wł. pani Jadwiga Moszyńska we Lwowie (repr. tabl. XXV).

275. ACHILLES, sygn. z lewej strony u dołu: SW. Rys. ołówkiem, wys. 0,153, szer. 0,317. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

276. APOLLO RAZI GROTAMI POMORU. Sygn.: SW. Rys. ołówkowy, wys. 0,100, szer. 0,125. Wł. prof. dr. Franciszek Krzyształowicz w Warszawie.

277. APOLLO Z LUTNIĄ. Rys. ołówkowy, wys. 0,255, szer. 0,165. Wł. pp. Glassowie w Warszawie.

278. SZKIC DO APOLLINA I MELPOMENE. Rys. ołówkiem. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie.

279. SZKIC DO APOLLINA GRAJĄCEGO NA LUTNI. Sygn.: SW. Rys. ołówkiem, wys. 0,225, szer. 0,230. Wł. prof. dr. Franciszek Krzyształowicz w Warszawie.

280. SZKIC DO ILJADY. Rys. ołówkiem, wys. 0,105, szer. 0,158. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

RYSUNKI DO „ŻYCIA"

W latach 1898—1900 (za redakcji St. Przybyszewskiego) był Wyspiański kierownikiem artystycznym „Życia", które stworzyło w dziejach drukarstwa polskiego ważny etap rozwoju polskiej grafiki.

281. IRYSY, sygn. z prawej strony u dołu: SW. Rys. tuszem, wys. 0,212, szer. 0,167. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

282. IRYSY, projekt dekoracyjny do „Życia", sygn. z prawej strony u dołu: SW. Rys. tuszem, wys. 0,200, szer. 0,165. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

283. LILJE I OSTY, nagłówek do „Życia", sygn.: SW, dwukrotnie na liljach z prawej strony u dołu i na ostach z lewej strony u dołu. Rys. ołówkiem, wys. 0,160, szer. 0,480. Wł. Oddz. Muz. nar. im. F. Jasieńskiego w Krakowie.

284. PROJEKTY OZDÓB DO „ŻYCIA". Cztery rysunki tuszem:
1. ornament z krzyżyków, wys. 0,040, szer. 0,130.
2. stylizowany kwiat, wys. 0,115, szer. 0,135.
3. stylizowane kwiaty, wys. 0,145, szer. 0,184.
4. stylizowane chabry, wys. 0,135, szer. 0,160.
Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

285. OSET, rysunek do „Życia", sygn.: SW. Rys. tuszem, wys. 0,220, szer. 0,180. Wł. dr. Jan Lachs w Krakowie.

286. PAWIK, sygn. po bokach motywu: S—W. Rys. piórkiem: wys. 0,144, szer. 0,132. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

1898—1899

287. GŁOWA WIEJSKIEJ DZIEWCZYNY, sygn.: SW 1898. Rys. ołówkiem lekko kredką kolorowany, wys. 0,205, szer. 0,160. Wł. dr. Izydor Krzemicki we Lwowie.

288. GŁOWA DZIEWCZYNY, sygn. z lewej strony u góry: SW 1898. Rys. kolorową kredką, wys. 0,307, szer. 0,232. Wł. prof. dr. Wincenty Lepkowski w Bronowicach.

289. GŁÓWKA DZIEWCZYNKI, sygn. na stronie lewej u dołu: SW 1 luty Warszawa 1898, na prawo u dołu: Józia. Rys. ołówkiem, wys. 0,205, szer. 0,165. Wł. p. Z. Królowa w Krakowie.

290. GŁOWA DZIEWCZYNKI, sygn.: SW. Rys. ołówkiem, lekko kolorowany kredką, wys. 0,240, szer. 0,190. Wł. dr. Izydor Krzemicki we Lwowie.

291. PORTRET HENRYKA OPIEŃSKIEGO, popiersie, sygn. z lewej strony u dołu: SW 1898. Pastel, wys. 0,574, szer. 0,572. Wł. p. Franciszek Macharski w Krakowie (repr. str. 39).

292. PORTRET LUCJANA RYDLA, popiersie, głowa wsparta na ręce, sygn. z lewej strony u góry: SW 1898. Pastel, wys. 0,573, szer. 0,512. Wł. p. Franciszek Macharski w Krakowie (repr. str. 58).

293. PORTRET S. PRZYBYSZEWSKIEGO, popiersie na tle kościoła P. Marji, sygn. z prawej strony u dołu: SW Kraków 1898. Rys. węglem, wys. 0,460, szer. 0,605. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie (Oddz. im. F. Jasieńskiego).

294. PORTRET ADOLFA NOWACZYŃSKIEGO, popiersie, sygn. z lewej strony u góry: SW 1898. Rys. kolorową kredką, wys. 0,590, szer. 0,600. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

295. PORTRET STANISŁAWA RYDLA, popiersie, sygn. na stronie lewej u góry: SW 1898. Pastel., wys. 0,560, szer. 0,443. Wł. p. Lucjanowa Rydlowa w Krakowie.

296. PORTRET J. MEHOFFERA, sygn. z lewej strony u góry: SW 1898. Pastel, wys. 0,780, szer. 0,660. Wł. Edward hr. Raczyński w Rogalinie (repr. str. 43).

297. GŁOWA DAGNY PRZYBYSZEWSKIEJ. Rys. ołówkiem, wys. 0,100, szer. 0,100. Wł. dr. Jan Lachs w Krakowie.

298. PORTRET INŻYNIERA PARVIEGO, popiersie, sygn. z prawej strony u góry: SW 1899 Pastel, wys. 0,395, szer. 0,485. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie (repr. str. 40).

299. PORTRET ZENONA PARVIEGO, profil w prawo, sygn. z lewej strony u dołu: St. Wyspiański 1899. Pastel, wys. 0,428, szer. 0,288. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie (repr. tabl. XXX).

300. PORTRET P. HENDLA, sygn. z lewej strony u dołu: SW. Rys. węglem, wys. 0,480, szer. 0,630. Wł. Muz. nar. Oddz. im. F. Jasieńskiego w Krakowie.

301. PORTRET A. LANGEGO, sygn. z lewej strony u góry: SW 1899. Rys. węglem, wys. 0,415, szer 0,280. Wł. Muz. nar. Oddz. im. F. Jasieńskiego w Krakowie (repr. tabl. XXXI).

302. PORTRET RUDOLFA STARZEWSKIEGO, sygn. z lewej strony u dołu: SW 1899, Kraków. Rys. węglem, wys. 0,420, szer. 0,295. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie (repr. str. 58).

303. PORTRET JERZEGO ŻUŁAWSKIEGO, sygn. SW 1899, Kraków. Rys. węglem, kolorowany pastelem, wys. 0,450, szer. 0,290. Wł. Muzeum miejskie we Lwowie (repr. tabl. XXXIV).

304. PORTRET PROF. ANDRZEJA STOPKI, sygn. z prawej strony u dołu: SW 1899. Pastel, wys. 0,500, szer. 0,350. Wł. p. Włodzimierz Twardowski w Krakowie.

305. PORTRET K. LEWANDOWSKIEGO, sygn.: 1899. Rys. węglem, wys. 0,415, szer. 0,275. Wł. p Jakób Glass w Warszawie (repr. tabl. XXXIII).

306. PORTRET K. RAKOWSKIEGO, profil, sygn.: 1899. Rys. węglem i kredką, wys. 0,453, szer. 0,301 Wł. p. Jakób Glass w Warszawie (repr. str. 58).

307. PORTRET K. LEWANDOWSKIEGO, sygn. z prawej w górze: SW 1898, rys. pastelowy. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie (repr. str. 65).

308. PORTRET WŁODZIMIERZA TETMAJERA, sygn: SW 1899 Kraków. Rys. węglem, wys. 0,423, szer. 0,300. Wł. Depozyt D. Witke Jeżewskiego w Muz. nar. w Warszawie (repr. str. 36).

309. PORTRET DWU DZIEWCZYNEK, portret córek p. Szybalskiego, sygn.: Stanisław Wyspiański 1899. Pastel, wys. 0,600, szer. 0,450. Wł. p. Mieczysław Szybalski w Krakowie.

310. GŁÓWKA CHŁOPCA, sygn. SW. Rys. węglem, kolorowany pastelem, wys. 0,420, szer. 0,370. Wł. Muzeum miejskie we Lwowie.

311. STUDJUM (dziewczynki opartej na krześle) sygn.: SW 1899. Pastel, wys. 0,595, szer. 0,455. Wł. p. Leopold Goldberg w Warszawie (repr. tabl. XXIX).

312. DZIECKO U PIERSI. Sygn. z lewej strony u dołu: SW 1899. Pastel, wys. 0,250, szer. 0,330. Wł. Edward hr. Raczyński w Rogalinie (repr. str. 41).

313. GŁOWA DZIEWCZYNY, Sygn. z prawej strony u dołu: SW. Rys. węglem, wys. 0,625, szer. 0,475. Wł. Edward hr. Raczyński w Rogalinie (repr. str. 48).

314. AKT DZIEWCZYNKI, popiersie, sygn.: SW. Rys. węglem, wys. 0,506, szer. 0,388. Wł. Depozyt D. Witke Jeżewskiego w Muz. nar. w Warszawie (repr. str. 34).

315. AKT KLĘCZĄCEJ DZIEWCZYNKI, sygn. u dołu: SW. Rys. ołówkiem, wys. 0,164, szer. 0,198. Wł. Dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

316. PROJEKT DEKORACYJNY, (kobieta okryta białą osłoną), sygn. z prawej strony w środku: SW. Akwarela, wys. 0,265, szer. 0,195. (u góry). Wł. Muzeum narodowe w Krakowie.

317. GŁÓWKA DZIECKA, sygn. z lewej strony u dołu: St. Wyspiański. Rys. ołówkiem, wys. 0,186, szer. 0,160. Wł. Dr. Józef Sędzielowski w Krakowie.

318. PORTRET JACKA MALCZEWSKIEGO. Sygn. z lewej strony u dołu: SW. Rys. ołówkiem, wys. 0,125, szer. 0,100. Wł. prof. dr. Juljan Nowak w Krakowie (repr. str. 64).

319. MARTWA NATURA (stół z zastawą w kawiarni Turlińskiego). Sygn. z prawej strony u dołu: SW. Pastel, wys. 0,460, szer. 0,275. Wł. dr. Zygmunt Ehrenpreis w Krakowie.

320. MARTWA NATURA. Sygn.: SW. 1899. Pastel, wys. 0,485, szer. 0,320. Wł. p. Juljusz Heiman w Warszawie.

321. ŻABY. Sygn.: Stanisław Wyspiański. Rys. ołówkiem, wys. 0,145, szer. 0,190. Wł. p. Leopold Goldberg w Warszawie (repr. str. 66).

322. CHOCHOŁY, pejzaż. Pastel, wys. 0,700, szer. 1,090. Wł. prof. dr. Franciszek Krzyształowicz w Warszawie (repr. tabl. XXXII).

WITRAŻE WAWELSKIE

Projekty witrażów wawelskich zajmują Wyspiańskiego głównie w latach 1900—1902. Z pośród licznych szkiców zrealizowane zostały przedewszystkiem trzy wielkie kompozycje, ujęte w formę witrażu, ale właściwemi projektami do wykonania w szkle jeszcze nie będące: Kazimierz Wielki — Św. Stanisław — Henryk Pobożny, ofiarowane przez Wyspiańskiego do Muzeum narodowego.

323. KAZIMIERZ WIELKI, karton do witrażu katedry na Wawelu. Pastel, wys. 4,360, szer. 1,480. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie ((repr. tabl. XLII).

324. KAZIMIERZ WIELKI, szkic, rys. do witrażu Kazimierza W., sygn. u dołu: Wyspiański 1900 r. 11 grudnia. Rys. kredkami, wys. 0,300, szer. 0,200. Wł. dr. Józef Liebeskind w Krakowie.

325. Ś-TY STANISŁAW, karton do witrażu katedry na Wawelu. Pastel, wys. 4,760, szer. 1,480. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie (repr. tabl. XLII).

326. SZKIC DO WITRAŻU Ś-GO STANISŁAWA Rys. ołówkiem, wys. 0,366, szer. 0,197. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

327. HENRYK POBOŻNY, karton do witrażu katedry na Wawelu. Pastel, wys. 4,760, szer. 1,480. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie.

328. SZKIC DO WITRAŻU HENRYK POBOŻNY jeden z pierwszych projektów. Rys. kredką kolorową, wys. 0,430, szer. 0,170. Wł. pp. Adam i Helena z Wyspiańskich Chmurscy w Krakowie.

329. SZKIC DO HENRYKA POBOŻNEGO (głowa St. Wyspiańskiego względnie według innej wersji K. Laszczki). Sygn. z prawej strony u dołu: Stanisław Wyspiański. Rys. kolorową kredką, wys. 0,200, szer. 0,155. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

330. HENRYK POBOŻNY, szkic do witrażu sygn. u dołu: SW 26. II. 1900. Rys. kredkami, wys. 0,300, szer. 0,200. Wł. dr. Józef Liebeskind w Krakowie.

331. PROJEKTY WITRAŻÓW WAWELSKICH 8 rysunków, wys. 0,211, szer. 0,160 każdy, oprawnych razem, przedstawiających i sygnowanych:

1. Piast, z prawej strony u dołu sygn.: 2-go stycznia 1900.
2. Kinga, sygn.: 28 stycznia 1900.
3. Łokietek, sygn.: St. Wyspiański 1900.
4. Jagiełło i Jadwiga, sygn.: SW.
5. Zawisza Czarny, sygn.: St. Wyspiański 1890.
6. Kazimierz Jagiellończyk, sygn.: St. Wyspiański luty 1900.
7. Zygmunt I, sygn.: St. Wyspiański 1900.
8. Zygmunt August, sygn.: St. Wyspiański 1900. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

332. WERNYHORA, projekt do witrażu wawelskiego (pozował ojciec Wyspiańskiego), sygn. u dołu: Stanisław Wyspiański, Kraków dnia 27-go lutego 1902. Rys. ołówkiem, wys. 0,392, szer. 0,130. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

333. TEORBAN, rysunek teorbanu do witrażu Wernyhora, sygn. z prawej strony u dołu notatką, dotyczącą teorbanu. Rys. ołówkiem, wys. 0,212, szer. 0,163. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

334. POPIERSIE ZYGMUNTA AUGUSTA. Rys. węglem i pastel, wys. 1,210, szer. 1,210. Wł. p. Leopold Goldberg w Warszawie.

335. POPIERSIE WŁADYSŁAWA ŁOKIETKA. Rys. węglem i pastel, wys. 1,020, szer. 1,160. Wł. p. Leopold Goldberg w Warszawie.

336. PORTRET OJCA, popiersie Franciszka Wyspiańskiego, sygn. z prawej strony w środku: SW 1900. Pastel, wys. 0,378, szer. 0,537. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie (repr. str. 65).

337. PORTRET JERZEGO ŻUŁAWSKIEGO, sygn. z lewej strony u dołu: Sw. 1900. Rys. węglem, wys. 0,427, szer. 0,484. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie (repr. str. 58).

338. GŁÓWKA HELENKI. Sygn.: S. Wyspiański 1900. Pastel, wys. 0,335, szer. 0,250. Wł. Muzeum miejskie we Lwowie (repr. tabl. XXXVI).

339. PORTRET HELENKI. Sygn.: St. Wyspiański 1900. Pastel, wys. 0,300, szer. 0,370. Wł. p. Edward Reicher w Warszawie.

340. GŁÓWKA HELENKI. Pastel, wys. 0,366, szer. 0,368. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

341. GŁÓWKA HELENKI. Sygn.: SW. Pastel, wys. 0,515, szer. 0,240. Wł. p. mecenasowa Papieska w Warszawie.

342. DZIEWCZYNKA, portret panny W. Nowakównej, sygn. z prawej strony u dołu: St. Wyspiański 1900. Rys. ołówkiem, kolorowany kredką, wys. 0,255, szer. 0,266. Wł. prof. dr. Juljan Nowak w Krakowie (repr. str. 65.).

343. GŁÓWKA DZIEWCZYNKI, portret p. Wandy Nowakównej, sygn. z prawej strony u dołu: St. Wyspiański 1900. Rys. ołówkiem, wys. 0,198, szer. 0,145. Wł. prof. dr. Juljan Nowak w Krakowie (repr. str. 38).

344. GŁÓWKA HELENKI. Sygn.: ST. WYSPIAŃSKI 1900. Pastel, wys. 0,330, szer. 0,247. Wł. Muz. nar. Oddz. im. F. Jasieńskiego w Krakowie (repr. tabl. XXXV).

345. KOBIETA W OPASKU GÓRALSKIM. Sygn.: SW 1900. Rys. ołówkiem, wys. 0,335, szer. 0,165. Wł. Muz. nar. Oddz. im. F. Jasieńskiego w Krakowie.

346. GŁÓWKA DZIEWCZYNKI. Sygn. w dole po prawej stronie: S. Wyspiański 1900. Pastel (repr. tabl. XXXVII).

347. PEJZAŻ (chaty w Grębowie). Sygn. z lewej strony u dołu: St. Wyspiański 1900. Pastel, wys. 0,245, szer. 0,320. Wł. prof. dr. Juljan Nowak w Krakowie (repr. str. 44).

348. PEJZAŻ (wnętrze chaty w Grębowie). Sygn. z prawej strony u dołu: St. Wyspiański 1900. Pastel, wys. 0,246, szer. 0,315. Wł. prof. dr. Juljan Nowak w Krakowie.

349. PEJZAŻ (zasiew wiosenny). Sygn. z lewej strony u dołu: St. Wyspiański. Pastel, wys. 0,325, szer. 0,560. Wł. prof. dr. Juljan Nowak w Krakowie.

350. PEJZAŻ (drzewo). Sygn. z lewej strony u dołu: SW. Pastel, wys. 0,400, szer. 0,570. Wł. prof. dr. Juljan Nowak w Krakowie.

351. PEJZAŻ (rola świeżo zorana). Sygn. u dołu: St. Wyspiański. Pastel, wys, 0,325, szer. 0,560. Wł. prof. dr. Juljan Nowak w Krakowie.

352. DWA RYSUNKI: *a)* Dziad, stojący przy łańcuchach ogrodzenia kościoła P. Marji w Krakowie. Sygn. z lewej strony u dołu: St. Wyspiański 1900 12. 4. Rys. ołówkiem i kolorową kredką, wys. 0,205, szer. 0,165; *b)* pejzaż tyrolski. Sygn. z prawej strony u dołu: SW. Rys. ołówkiem i kolorową kredką, wys. 0,205, szer. 0,165. Dwa rysunki oprawne razem. Wł. Muz. nar. Oddz. im. F. Jasieńskiego w Krakowie.

353. PEJZAŻ, chaty w Grębowie strzechą kryte, na lewo studnia z żórawiem. Sygn. z lewej strony u dołu: ST. WYSPIAŃSKI 1900. Pastel, wys. 0,245, szer. 0,320. Wł. Muz. nar. Oddz. im. F. Jasieńskiego w Krakowie (repr. tabl. XXXVIII).

354. PEJZAŻ, wiejska chata na tle drzew. Sygn. z prawej strony u dołu: ST. WYSPIAŃSKI 1900, Pastel, wys. 0,240, szer. 0,325. Wł. p. dr. Bronisław Hackbeil w Krakowie.

355. NA OBORZE (pejzaż). Sygn.: St. Wyspiański 1900. na stronie odwrotnej ramy napis: Na oborze (rama roboty St. Wyspiańskiego). Pastel, wys. 0,310, szer. 0,240. Wł. p. Marjan Kurman w Warszawie.

356. PEJZAŻ, stara studnia na dziedzińcu dworskim w Zawadzie pod Bochnią. Pastel, wys. 0,600, szer. 0,430. Wł. p. Mieczysław Szybalski w Krakowie.

357. PEJZAŻ, wnętrze chaty. Sygn.: St. Wyspiański 1900. Pastel, wys. 0,255, szer. 0,335. Wł. p. Juljusz Herman w Warszawie.

KARYKATURY

Karykatury rysowane przez Wyspiańskiego w różnych czasach — najwcześniejsze przedstawiają parafrazy obrazów (Matejki) i portretów historycznych, późniejsze oparte są bezpośrednio o naturę.

358. DWIE KARYKATURY. Sygn. z lewej strony u góry: Louis XIII. Rys. piórkiem, wys. 0,102, szer. 0,162. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

359. KARYKATURY POSTACI HISTORYCZNYCH, rysunek obustronny, karykatury: Sobieski, Władysław IV, królowie i królowe francuskie. Sygn. u dołu napis: Filip II, Henri II,

Henri III. Rys. piórkiem, wys. 0,206, szer. 0,338. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

360. KARYKATURY KRÓLÓW FRANCUSKICH. Sygn. napisy: Francois I, Henri IV, Henri VIII. Rys. piórkiem, wys. 0,105, szer. 0,250. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

361. RODZINA WYSPIAŃSKIEGO W KARYKATURZE, sygn. z prawej strony u dołu: SW. Wł. prof. dr. Juljan Nowak w Krakowie.

362. KARYKATURA JERZEGO ŻUŁAWSKIEGO. Rys. ołówkiem, wys. 0,084, szer. 0,128. Wł. dr. Józef Sędzielowski w Krakowie.

363. KS. JÓZEF PONIATOWSKI (karykatura). Wł. pp. Adam i Helena z Wyspiańskich Chmurscy w Krakowie.

364. KARYKATURY POSTACI HISTORYCZNYCH, szereg karykatur postaci historycznych polskich i francuskich rys. od. na ka valkach bibuły. Wł. Muzeum miejskie we Lwowie.

1901

365. PORTRET A. CHMIELA, popiersie, sygn. z prawej strony w pośrodku: St. Wyspiański 1901. Rys. niebieską kredką, wys. 0,334, szer. 0,458. Wł. dyr. A. Chmiel w Krakowie.

366. GŁOWA DZIEWCZYNKI. Sygn. z lewej strony u dołu: St. Wyspiański 1901. Pastel, wys. 0,330, szer. 0,230. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie (repr. str. 63).

367. GŁOWA KOBIETY. Sygn.: SW. Pastel, wys. 0,520, szer. 0,370. Wł. dr. Ignacy Landsztein w Warszawie.

368. KOBIETA Z DZIEWCZYNKĄ. Sygn.: SW 1901. Pastel, wys. 0,620, szer. 0,460. Wł. p. Marja Reicherowa w Warszawie (repr. tabl. XLIV).

369. PORTRET HELENKI. Sygn.: St. Wyspiański 1901. Pastel, wys. 0,465, szer. 0,610. Wł. p. Władysław Bussoni w Warszawie.

370. GŁOWA HELENKI. Akwarela, wys. 0,300, szer. 0,400. Wł. p. Helena Kozicka w Brzeżanach.

371. DWIE KOBIETY ŚPIĄCE. Rys. ołówkiem, wys. 0,168, szer. 0,211. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

372. GŁÓWKA DZIECKA. Sygn.: SW. Pastel, wys. 0,315, szer. 0,240. Wł. p. mecenasowa Papieska w Warszawie.

373. PORTRET ŻONY. Rys. ołówkiem, wys. 0,200, szer. 0,143. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

374. STARY WIARUS. Sygn. z lewej strony: L. Solski w roli Starego wiarusa z „Warszawianki" SW 1901 LWÓW. Pastel, wys. 0,630, szer. 0,480. Wł. p. Ludwik Solski w Warszawie (repr. tabl. XLIII).

375 GŁOWA WIEJSKIEJ DZIEWCZYNY. Sygn z lewej strony u góry: SW 1901. Rys. kredką, wys. 0,400, szer. 0,290. Wł. p. Józef Leszczyński we Lwowie.

376. PORTRET ŻONY, popiersie, sygn. z lewej strony u dołu: St. Wyspiański 21-ego listopada 1901, Kraków. Rys. ołówkiem, wys. 0,215, szer. 0,180. Wł. pp. Adam i Helena z Wyspiańskich Chmurscy w Krakowie.

377. SZKIC SIEDZĄCYCH POSTACI. Sygn.: St. Wyspiański. Rys. ołówkiem, wys. 0,240, szer. 0,235. Wł. prof. dr. Franciszek Krzyształowicz w Warszawie.

378. GŁOWA SYNKA. Sygn. z prawej strony u dołu: SW. Pastel, wys. 0,348, szer. 0,241. Wł. dr. Józef Sędzielowski w Krakowie.

379. DZIECI RYSUJĄCE (Helenka i Miecio). Rys. węglem, wys. 0,615, szer. 0,467. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie (repr. str. 60).

380. DWIE POSTACIE. Rys. ołówkiem, wys. 0,255, szer. 0,330. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

381. GŁOWA. Rys. ołówkiem, wys. 0,185, szer. 0,149. Wł. p. Jakób Glass w Warszawie.

382. DZIEWCZYNA W WIEJSKIM STROJU. Sygn. St. Wyspiański grudzień 1901. Pastel, wys. 0,480, szer. 0,300. Wł. dr. Ignacy Landsztein w Warszawie.

383. STUDJUM ŚPIĄCYCH POSTACI, żona i córka śpiąca w łóżku. Sygn. u dołu: St. Wyspiański, grudzień 1901. Rys. ołówkiem, wys. 0,162, szer. 0,216. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

384. GŁOWA SYNKA. Akwarela, wys. 0,300, szer. 0,400. Wł. p. Helena Kozicka w Brzeżanach.

385. STUDJUM, kobieta w tunice wsparta o framugę. Sygn. z prawej strony u dołu: SW. Rys. ołówkiem, wys. 0,295, szer. 0,184. Wł. p. Zofja Królowa w Krakowie.

386. KRÓLOWA ELŻBIETA. Sygn. napis: Elisabetha Bohemiae et Poloniae regina ac Luxemburgen. Rys. ołówkiem, wys. 0,220, szer. 0,180. Wł. dr. Jan Lachs w Krakowie.

387. KRÓLOWA ELŻBIETA. Sygn. u dołu napis (początek obcięty): (Eli)zabetha dei gratia Bohemiae et Poloniae bis regina. Rys. ołówkiem wys. 0,191, szer. 0,135. Wł. p. dr. Franciszek Studziński w Krakowie.

388. PROJEKT KLĘCZNIKA. Rys. ołówkiem, wys. 0,185, szer. 0,153. Wł. dr. Józef Sędzielowski w Krakowie.

389. PORTRET ŻONY, popiersie w stroju wiejskim, sygn.: SW 1902. Pastel, wys. 0,630, szer. 0,470. Wł. Zbiory Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie (repr. tabl. L).
390. MACIERZYŃSTWO (matka karmiąca). Sygn. z prawej strony u góry: 1902 ST. WYSPIAŃSKI. Pastel, wys. 0,620, szer. 0,470. Wł. dr. Zygmunt Wielski w Krakowie.
391. MACIERZYŃSTWO. Sygn.: SW 1902. Pastel, wys. 0,638, szer. 0,475. Wł. p. Jakób Glass w Warszawie (repr. tabl. LI).
392. GŁÓWKA DZIECKA śpiącego (Staś). Sygn. z prawej strony u dołu SW 1902. Rys. węglem. Wł. prof. uniw. dr. Brzeziński w Krakowie (repr. str. 61).
393. ŚPIĄCY STAŚ. Sygn. z lewej strony u dołu: WYSPIAŃSKI 1902. Pastel, wys. 0,655, szer. 0,480. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie (Oddz. im. F. Jasieńskiego) (repr. tabl. XLV).
394. ŚPIĄCE DZIECKO W ŁÓŻECZKU. Sygn. z prawej strony: ST. WYSPIAŃSKI 1902. Pastel, wys. 0,485, szer. 0,645. Wł. Edward hr. Raczyński w Krakowie.
395. DZIEWCZYNKA I DZBANEK, (dziewczynka oparta o stół, trzymająca palec na dzbanuszku z niezapominajkami). Sygn.: SW 1902. Pastel, wys. 0,480, szer. 0,632. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie (Oddz. im. F. Jasieńskiego) (repr. tabl. XLIX).
396. STUDJUM DO PORTRETU (dziewczynka oparta o stół, trzymająca palec na wazonie). Sygn. z prawej strony u dołu: St. Wyspiański 1902. Pastel, wys. 0,490, szer. 0,630. Wł. Zbiory Edwarda hr. Raczyńskiego w Rogalinie.
397. DZIEWCZYNKA OPARTA O STÓŁ, portret panny Wandy Nowakówny, sygn. z lewej strony u dołu: SW 1902. Pastel, wys. 0,475, szer. 0,615. Wł. prof. dr. Juljan Nowak w Krakowie (repr. str. 53).
398. STUDJUM KOBIETY (głowa wsparta na rękach). Sygn. z prawej strony u dołu: St. Wyspiański 1902. Pastel, wys. 0,367, szer. 0,370. Wł. dr. M. Rutkowski w Krakowie.
399. PORTRET P. RACZYŃSKIEJ, sygn.: SW 1902. Pastel, wys. 0,470, szer. 0,620. Wł. p. Marja (I-mo voto Raczyńska) Jasieńska we Lwowie (repr. tabl. XLVIII).
400. P. ORDONÓWNA JAKO KRASAWICA (w Wyspiańskiego ,,Bolesławie Śmiałym''), sygn. z lewej strony u dołu: SW 1903. Pastel, wys. 0,930, szer. 0,610. Wł. p. inż. Radowski w Krakowie (repr. tabl. LV).
401. PORTRET P. W. SIEMASZKOWEJ, popiersie w prawym profilu w stroju wiejskim w roli z ,,Wesela". Pastel, wys. 0,615, szer. 0,472. Wł. p. Franciszek Macharski w Krakowie.
402. PORTRET DZIEWCZYNY. Pastel, wys. 0,950, szer. 0,630. Wł. dr. Tadeusz Żeleński w Warszawie.
403. CHŁOPAK Z KWIATAMI. Pastel, wys. 0,610, szer. 0,465. Wł. prof. dr. Franciszek Krzysztalowicz w Warszawie.
404. RÓŻE, projekt do polichromji, sygn. z prawej strony u dołu: SW 1903. Pastel, wys. 1,135, szer. 1,540. Wł. prof. dr. Juljan Nowak w Krakowie. (repr. tabl. LIV).
405. BRATKI, projekt do dekoracji, sygn. z prawej strony u dołu: SW 1903. Pastel, wys. 0,990, szer. 1,455. Wł. prof. dr. Juljan Nowak w Krakowie.
406. STYLIZOWANY DZIEWIĘCIORNIK. Sygn. u dołu: S 1903 W. (litery napisane w porządku odwrotnym). Rys. piórkiem, wys. 0,157, szer. 0,130. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.
407. NASTURCJE, projekt do polichromji, sygn. z lewej strony w środku: SW 1903 (w stronę odwrotną). Pastel, wys. 1,135, szer. 1,540. Wł. prof. dr. Juljan Nowak w Krakowie (repr. tablica LII).
408. KWIATY JABŁONI, motyw dekoracyjny, pastel niesygnowany. Wł. p. Marja Jasieńska we Lwowie (repr. str. 45).
409. KWIATY, motyw dekoracyjny. Pastel, wys. 0,700, szer. 0,930. Wł. p. Marja (I-mo voto Raczyńska) Jasieńska we Lwowie (repr. str. 46).
410. JASKRY, motyw dekoracyjny, sygn.: St. Wyspiański. Pastel, wys. 0,630, szer. 0,940. Wł. p. Marja (I-mo voto Raczyńska) Jasieńska we Lwowie (repr. tabl. XLVI).
411. KWIATY JABŁONI, motyw dekoracyjny, sygn. SW. Pastel, wys. 0,600, szer. 0,850. Wł. p. Marja (I-mo voto Raczyńska) Jasieńska we Lwowie (repr. tabl. XLVII).

1904

412. PORTRET JANA STANISŁAWSKIEGO, sygn: SW 1904. Pastel, wys. 0,930, szer. 0,610. Wł. p. Edward Reicher w Warszawie (repr. tabl. LXVII).

413. PORTRET IRENY SOLSKIEJ, sygn.: SW 1904. Pastel, wys. 0,480, szer. 0,630. Wł. p. Edward Reicher w Warszawie.
414. PORTRET IRENY SOLSKIEJ I LUDWIKA SOLSKIEGO, sygn.: SW 1904. Pastel, wys. 0,470, szer. 0,620. Wł. p. Irena Solska-Grosserowa w Warszawie.
415. PRZY SZYCIU, (portret Ireny Solskiej) sygn.: SW 1904. Rys. węglem i pastel, wys. 0,630, szer. 0,480. Wł. p. Marjan Kurman w Warszawie (repr. tabl. LXI).
416. PORTRET PANI KRZYSZTAŁOWICZOWEJ, sygn. SW 1904. Pastel, wys. 1,225, szer. 0,455. Wł. prof. dr. F. Krzyształowicz w Warszawie (repr. tabl. LVI).
417. PORTRET IRENY SOLSKIEJ, sygn.: SW 1904. Pastel, wys. 0,480, szer. 0,630. Wł. p. Irena Solska-Grosserowa w Warszawie (repr. tabl. LXII).
418. PORTRET WŁADYSŁAWA MICKIEWICZA, sygn. z prawej strony w pośrodku: SW 1904. Pastel, wys. 0,457, szer. 0,607. Wł. Akademja Umiejętności w Krakowie (repr. tabl. LXX).
419. PORTRET WŁADYSŁAWA MICKIEWICZA, popiersie w prawym profilu, sygn. z prawej strony u dołu: SW 1904. Wł. p. Franciszek Macharski w Krakowie.
420. PORTRET D-RA F. KRZYSZTAŁOWICZA, sygn.: SW 1904. Pastel, wys. 0,465, szer. 0,610. Wł. prof. dr. Franciszek Krzysztalowicz w Warszawie.
421. PORTRET PROF. D-RA JUL. NOWAKA, sygn. z prawej strony w środku: SW 1904. Pastel, wys. 0,460, szer. 0,610. Wł. prof. dr. Juljan Nowak w Krakowie.
422. PORTRET PROF. D-RA JULJANA PAGACZEWSKIEGO, Pastel, wys. 0,910, szer. 0,590. Wł. p. Bernard Oppenheim w Warszawie (repr. tabl. LIX).
423. PORTRET D-RA J. RACZYŃSKIEGO, (popiersie); sygn. z lewej strony w pośrodku: SW 1904 KRAKÓW. Pastel, wys. 0,465, szer. 0,615. Wł. dr. Zygmunt Ehrenpreis w Krakowie.
424. PORTRET P. A. CHMIELA, (popiersie), sygn. z prawej strony w środku: SW 1904. Pastel, wys. 0,478, szer. 0,612. Wł. dr. A. Chmiel w Krakowie.
425. GŁOWA DZIEWCZYNY. Sygn. z prawej strony u dołu SW 1904. Pastel, formatu okrąglego, średnica 0,363. Wł. dr. Robert Jahoda w Krakowie.
426. „ŚPIĄCY STAŚ". Sygn. z prawej strony: SW 1904. Pastel, wys. 0,475, szer. 0,620. Wł. Edward hr. Raczyński w Krakowie.
427. DZIEWCZYNKA (oparta o stół). Sygn. z lewej strony u dołu: SW 1904. Pastel, wys. 0,473, szer. 0,622. Wł. p. Marja Dobrowolska w Krakowie (repr. tabl. LXVI).
428. L. SOLSKI JAKO STRAŻNIK w „Skarbie" L. Staffa. Sygn. z prawej strony: SW 1904. Pastel, wys. 0,480, szer. 0,630. Wł. p. Ludwik Solski w Warszawie (repr. tabl. LXIX).
429. L. SOLSKI JAKO CHUDOGĘBA w Szekspira „Wieczorze trzech króli". Sygn. z prawej strony: SW 1904. Pastel, wys. 0,480, szer. 0,630. Wł. p. Ludwik Solski w Warszawie (repr. tabl. LXXIII).
430. L. SOLSKI JAKO STARY WIARUS w Wyspiańskiego „Warszawiance" (popiersie). Sygn. z prawej strony: SW 1904. Pastel, wys. 0,480, szer. 0,630. Wł. p. Ludwik Solski w Warszawie (repr. tabl. LXXI).
431. L. SOLSKI JAKO JAGIEŁŁO w Nawrockiego „Nawojce". Sygn. z lewej strony u dołu: SW 1904. Pastel, wys. 0,480, szer. 0,630. Wł. p. Ludwik Solski w Warszawie (repr. tabl. LXXVI).
432. PORTRET P. L. STERNBACHOWEJ. Sygn. z prawej strony u góry: SW 1904. Pastel, wys. 0,630, szer. 0,480. Wł. prof. dr. Leon Sternbach w Krakowie (repr. tabl. LXXIV).
433. PORTRET PROF. DR. LEONA STERNBACHA. Sygn. z lewej strony: SW 1904. Pastel, wys. 0,480, szer. 0,630. Wł. prof. dr. Leon Sternbach w Krakowie (repr. tabl. LXXII).
434. PORTRET P-NY STERNBACHÓWNY, sygn. z lewej strony u dołu: SW 1904. Pastel, wys. 0,480, szer. 0,630. Wł. prof. dr. Leon Sternbach w Krakowie.
435. PORTRET DZIEWCZYNKI, sygn. z lewej strony u góry: SW 1904. Pastel, wys. 0,470, szer. 0,618. Wł. dr. S. Tilles w Krakowie (repr. tabl. LXXV).
436. POSTAĆ DZIEWCZYNKI (w profilu). Sygn.: SW 1904, 20-go kwietnia. Pastel, wys. 0,470, szer. 0,620. Wł. p. Bogusław Herse w Warszawie.
437. DZIEWCZYNKA Z NARCYZEM. Sygn.: SW 1904. Pastel, wys. 0,625, szer. 0,480. Wł. p. Juljusz Herman w Warszawie (repr. tabl. LVII).
438. PROJEKTY KOSTJUMÓW DO „BOLESŁAWA ŚMIAŁEGO" tak zwane lalki Bolesławowskie — czternaście rysunków w jednym formacie, przedstawiających postacie i kostjumy do „Bolesława Śmiałego". Każdy rysunek posiada objaśnienie ręką Wyspiańskiego, dotyczące osoby i aktu dramatu. Według tych objaśnień rysunki przedstawiają: 1. Król Krasawica „Bolesław Śmiały" akt pierwszy; 2. Król; 3. Sieciech; 4. Biskup Stanisław; 5. Król (siedzący); 6. Królowa żona; 7. Strzemion; 8. Król; 9. Rapsod 10. Dziewuszka (w profilu); 11. Dziewuszka (plecami); 12. Cześnik; 13 Królowa żona, Kró-

lów syn; 14. Królowa matka. Czternaście rysunków w ramkach oprawnych w jedną wielką ramę. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie (repr. str. 80, 81 i 82).

439. STUDJA KOSTJUMÓW DO „BOLESŁAWA ŚMIAŁEGO", cztery rysunki kredkami, sygnowane, każdy: SW 1904. I. Król, II. Brat Króla, III. Król, IV. Krasawica. Wł. dr. Jan Lachs w Krakowie.

440. RAPSOD, portret Rapsoda z Bolesława Śmiałego. Pastel, wys. 0,920, szer. 0,599. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie (repr. tabl. LXVIII).

441. PROJEKTY POSTACI I KOSTJUMÓW DO „LEGENDY". 16 rysunków sygnowanych: SW 1904, podpisanych: 1. Guślarz; 2. Wanda; 3. Łopuch; 4. Śmiech; 5. Krak; 6. Trzy kumoszki; 7. Starzec; 8. Wiedźma; 9. Wilkołak; 10. Pacholę; 11. Wiślanka; 12. Pastuch; 13. Koźlec; 14. Rusałka; 15. Wanda; 16. Śmiech; 16 rysunków ołówkiem, każdy o wys. 0,207, szer. 0,164. oprawnych razem. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie (repr. str. 78 i 79).

442. PROJEKTY UBRAŃ GŁOWY DO „LEGENDY", (motywy spinek góralskich). Sygn. z prawej strony u dołu: SW 1904, nadto napisy „LEGENDA".

443. „KŁOBUK WANDY". Rys. ołówkiem barwiony kredkami, wys. 0,200, szer. 0,162. Wł. dr. Józef Sędzielowski w Krakowie.

444. DWIE GŁOWY (na tle pejzażu). Rys. ołówkiem, wys. 0,107, szer. 0,157. Wł. dr. Józef Sędzielowski w Krakowie.

445. CARITAS (Madonna z dzieckiem). Niesygn. Na stronie odwrotnej przyklejona kartka: „Ku wiecznej pamiątce oświadczam i podpisem własnym stwierdzam, że pastel Caritas będący własnością Dr. Wincentego Łepkowskiego jest własnoręcznym dziełem śp. Stanisława Wyspiańskiego. Poświadczenie to piszę z tego powodu, że istnieje tegoż obrazu druga replika niemniej autentyczna. Kraków, 6-IX. 1910, Lucjan Rydel. Pastel, wys. 1,950, szer. 0,714. Wł. prof. dr. Wincenty Łepkowski w Krakowie (repr. tabl. LVIII).

446. KASZTANY, projekt do dekoracji. Sygn. z prawej strony u dołu: SW. Pastel, wys. 0,565, szer. 0,900. Wł. p. dr. Władysław Federowicz w Krakowie.

447. CARITAS (Madonna z dzieckiem). Sygn. z lewej strony u dołu: SW 1904. Pastel, wys. 2,390, szer. 1,000. Replika kartonu „Caritas" będącego własnością prof. dr. A. Łepkowskiego w Krakowie Wł. prof. dr. Juljan Nowak w Krakowie.

448. MACIERZYŃSTWO, portret żony karmiącej dziecko. Sygn. u dołu: SW 1904. Pastel, wys. 0,800, szer. 0,600. Wł. dr. Józef Liebeskind w Krakowie (repr. tabl. LXV).

449. CARITAS. Sygn. SW 1904. Pastel, wys. 0,475, szer. 0,630. Wł. p. dr. Bogumił Bieńkowski we Lwowie.

450. RÓŻE, projekt dekoracyjny, sygn. z prawej strony u dołu: SW 1904. Akwarela wys. 0,280, szer. 0,415. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie (repr. str. 19).

451. RÓŻE, szkic projektu na fryz w Domu Tow. Lek. Sygn. z prawej strony u dołu: SW 1904. Rys. ołówkiem i akwarela, wys. 0,265, szer. 0,427. Wł. dr. Stanisław Jankowski w Krakowie.

452. KRAKOWIAKI, studjum do fryzu, sygn. z prawej strony u dołu: SW 1904. Pastel, wys. 0,760, szer. 1,220. Wł. prof. dr. Juljan Nowak w Krakowie.

453. LILJE, projekt do niewykonanej polichromji Archiwum m. Krakowa. Sygn. z lewej strony u dołu: SW 1904. Pastel, wys. 1,270, szer. 0,430. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie (Oddz. im. F. Jasieńskiego).

454. APOLLO (system astralny Kopernika), projekt na witraż w domu Tow. Lekarskiego w Krakowie. Sygn. z prawej strony u dołu: SW 1904. Akwarela wys. 3,430, szer. 1,460. Wł. prof. dr. Juljan Nowak w Krakowie.

455. APOLLO, szkic do witrażu w domu Tow. Lekarskiego, sygn. z prawej strony u dołu: SW 1904. Rys. ołówkiem, wys. 0,210, szer. 0,116. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

456. PEJZAŻ. Widok na wieżę zegarową katedry na Wawelu, na prawo perspektywa Wisły i Bielan. Sygn. z lewej strony u dołu: 1904 S. Wyspiański. Pastel, wys. 0,467, szer. 0,610. Wł. dr. Tadeusz Zakrzewski w Krakowie. (repr. tabl. LXIV).

457. PEJZAŻ. Wieża zegarowa katedry wawelskiej z widokiem na Wisłę i Bielany. Sygn. u dołu napis: 1:500—1:253. Akwarela, wys. 0,164, szer. 0,201. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

458. KURZA STOPKA NA WAWELU (pejzaż). Sygn. z lewej strony u dołu: SW 1904. Pastel wys. 0,350, szer. 0,250. Wł. p. Włodzimierz Twardowski w Krakowie.

459 KOŚCIÓŁ P. MARJI W KRAKOWIE, widziany ze schodów Muz. nar. w Sukiennicach. Pastel, wys. 0,650, szer. 0,525. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie (Oddz. im. F. Jasieńskiego) (repr. tabl. LXIII)

460. WAWEL. W roku 1904 przed opuszczeniem Wawelu przez wojska austrjackie Wyspiański narysował szereg wnętrz i szczegółów architek-

tonicznych, które użyte zostały w publikacji Wawelu St. Tomkowicza i A. Chmiela:

1. SKARBIEC KRÓLEWSKI W ZAMKU NA WAWELU. Sygn. z prawej strony u dołu: SW 1904 i napis j. w. Rys. ołówkiem, wys. 0,340, szer. 0,420.
2. SALA GOTYCKA NA WAWELU. Sygn. z prawej strony u dołu: 10 listopada 1904. Rys. ołówkiem, wys. 0,230, szer. 0.290.
3. SIEŃ DRUGA WJAZDOWA. Sygn.: napis: j. w. Rys. ołówkiem, wys. 0,205, szer. 0,160.
4. SIEŃ WJAZDOWA NA WAWELU. Rys. ołówkiem, wys. 0,205. szer. 0,160. Wszystkie rysunki wł. pp. Adam i Helena z Wyspiańskich Chmurscy.

461. WAWEL-AKROPOLIS. W roku 1904—1905 opracował Wyspiański wspólnie z Wł. Ekielskim projekt rozwiązania wzgórza Wawelskiego. Do tych projektów wykonał rysunki: szkic planu całości, projekt Akademji Umiejętności oraz: PAŁAC BISKUPI — CELE KANONIKÓW — Ś. MICHAŁ — SADZAWKA — STUDNIA. Sygn.: 1 grudnia 1904 SW i napis j. w. Rys. ołówkiem i kolor. kredką, wys. 0,160, szer. 0,200. SADZAWKA — AKADEMJA — SALA POSIEDZEŃ — KAPITOL — Ś. JERZY — SALA POSELSKA — HALA OTWARTA — STUDNIA — Ś. MICHAŁ. — Sygn.: SW 1904 1 grudnia i napis j. w. Rys. ołówkiem, wys. 0,160, szer. 0,200. Projekt hali greckiej z trybuną mówniczą. Sygn.: SW 1905 8 marca. Rys. ołówkiem, wys. 0,200. szer. 0,170. Wł. pp. Adam i Helena z Wyspiańskich Chmurscy w Krakowie (repr. str. 73, 74, i 75).

462. PROJEKT KIELICHA ze stylizowanych kwiatów. Sygn. z prawej strony u dołu: SW 1904. Rys. ołówkiem, wys. 0,267, szer. 0,166. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

463. PROJEKT KIELICHA podtrzymywanego przez dwie postacie kobiece. Rys. ołówkiem, wys. 0,207, szer. 0,166. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

464. PROJEKT KIELICHA. Sygn. z prawej strony u dołu: SW 1904. Rys. ołówkiem, wys. 0,207, szer. 0,166. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

465. PROJEKT KIELICHA. Sygn. z prawej strony u dołu: SW 1904. Rys. ołówkiem, wys. 0,207, szer. 0,166. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

466. PROJEKT KIELICHA. Sygn.: SW 1904. Rys. ołówkiem, wys. 0,210, szer. 0,170. Wł. pp. Adam i Helena z Wyspiańskich Chmurscy w Krakowie.

467. PROJEKT SŁUPA, słup drewniany u góry wzmocniony wiązaniem. Sygn.: SW 1904 i napis: SLUP. Rys. ołówkiem, wys. 0,210, szer. 0,170. Wł. pp. Adam i Helena z Wyspiańskich Chmurscy w Krakowie.

468. PROJEKT WIĄZAŃ SŁUPÓW DREWNIANYCH. Sygn. z prawej strony u dołu: SW 1904. Rys. ołówkiem, wys. 0,207, szer. 0,164. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

469. PROJEKT ODRZWI (kobieta jako kolumna). Rys. ołówkiem, wys. 0,207, szer. 0,164. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

470. PROJEKT OBRAMIENIA PORTALU z ławami po bokach (dla jednej z wystaw „Sztuki"). Sygn.: SW 1904. Rys. tuszem, wys. 0,355, szer. 0,450. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

471. PROJEKT ARCHITEKTONICZNY ZAKOŃCZENIA. Sygn.: SW 1904. Rys. ołówkiem, wys. 0,355, szer. 0,210. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

472. PROJEKT ARCHITEKTURY DLA SZOPKI, mal. w r. 1904. Akwarela, wys. 0,236, szer. 0,185. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

473. PROJEKT SARKOFAGU, leżąca postać rycerza (Król Bolesław), otoczona trzema orłami. Sygn. z prawej strony u dołu: SW 1904, 17-go października. Rys. ołówkiem, wys. 0,206, szer. 0,335. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

474. TEKA RYSUNKÓW obejmująca 37 rysunków w różnym formacie i z różnych epok, z których większość sygnowana SW 1904 obejmuje projekty urządzenia świetlicy na wystawę „SZTUKI". Inne rysunki zawierają szkice kompozycyjne, widok Sukiennic i Rynku Krakowskiego etc. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie.

475. PORTRET WŁODZIMIERZA KONIECZNEGO. Popiersie. Rys. ołówkiem, wys. 0,105, szer. 0,105. Wł. p. Antoni Waśkowski w Krakowie.

476. MĘŻCZYZNA Z ORŁEM, sygn. z prawej strony u dołu: SW 1904. Rys. ołówkiem, wys. 0,171, szer. 0,192. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

477. PROJEKT NA WNĘTRZE SALI RADY MIEJSKIEJ. Sygn. napis: Dom Rady Miejskiej Kraków, 23 października 1904. Rys. kredkami, wys. 0,200, szer. 0,300. Wł. dr. Jan Lachs w Krakowie.

478. PROJEKT UMUNDUROWANIA służby w magistracie m. Krakowa. Rys. z r. 1904. Rys. ołówkiem i kolorową kredką, wys. 0,165, szer. 0,105. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie.

479. STEFAN BATORY, cała postać stojąca. Sygn. z prawej strony u dołu: SW 1904. Rys. kredką czerwoną i czarną, wys. 0,207, szer. 0,082. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

480. STUDJUM kostjumu do „Protesilaosa". Sygn. u góry: SW 1904, u dołu napis: Protesilaos. Rys. ołówkiem i tuszem, wys. 1,120, szer. 0,475. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie (repr. str. 69).

481. PROJEKT OKŁADKI DO „NOCY LISTOPADOWEJ", teatr w Łazienkach. Akwarela, wys. 0,092, szer. 0,118. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

482. WAWEL W WIEKU XVI. Projekt okładki do „Akropolis". Rys. tuszem i akwarela, wys. 0,99, szer. 0,125. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

483. RYCERZ Z MIECZEM, kompozycja dekoracyjna. Sygn.: z tek pośmiertnych Wyspiańskiego. Rys. węglem, wys. 0,530, szer. 0,190. Wł. dr. Ignacy Landsztein w Warszawie.

484. WNĘTRZE DO „WARSZAWIANKI". Sygn. u dołu napis: Warszawianka. Rys. ołówkiem, wys. 0,254, szer. 0,212. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

485. „ORZEŁ", szkic dekoracyjny do „Warszawianki". Rys. węglem, wys. 0,905, szer. 0,857. Wł. p. Lucjanowa Rydlowa w Krakowie.

486. PROJEKT WNĘTRZA DO „NOCY LISTOPADOWEJ". Rys. ołówkiem, wys. 0,200, szer. 0,210. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie.

487. W. X. KONSTANTY. KS. ŁOWICKA. Rys. ołówkiem, wys. 0,175, szer. 0,210. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie.

488. PROJEKT DEKORACJI DO „PROTESILAOSA". Sygn. z prawej strony u dołu napis: dekoracja. Rys. tuszem, wys. 0,175, szer. 0,210. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie.

489. TEN SAM PROJEKT narysowany na papierze z nagłówkiem: Teatr miejski w Krakowie. Rys. ołówkiem, wys. 0,230, szer. 0,150. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie.

490. PROJEKT DEKORACJI TEATRALNEJ. Świątynia grecka. Rys. tuszem, wys. 0,190, szer. 0,124. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie.

491. DZIEWCZYNKA (projekt dokoracyjny). Rys. ołówkiem, wys. 0,095, szer. 0,050. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie.

PEJZAŻE Z KOPCEM KOŚCIUSZKI (1904—1905)

Zimą 1904—1905, kiedy Wyspiański z polecenia lekarzy nie opuszczał mieszkania, pejzaż z okna pracowni przy ul. Krowoderskiej z widokiem na nasyp kolejowy ze słupami telegraficznemi wzdłuż drogi i z perspektywą kopca Kościuszki stał się tematem kilku serji pasteli, wielkości dużego lub małego arkusza papieru węglowego, a formatu pionowego, rzadziej podłużnego. Przedstawiały one kolejne momenty światła słonecznego aż do chwili zachodu, to znowu dni szare i zadymki śniegowe. Claude-Monet malujący stogi, katedry, mostki w swej posiadłości Giverny, w kolejnych prawie kilku-minutowych odstępach, to podobne założenie impresjonistyczne. Akademja Umiejętności w Krakowie w r. 1905 przyznała Wyspiańskiemu za te pejzaże nagr. im. Barczewskiego. Pejzaże te rozproszyły się po świecie, ważniejsze pastele w zbiorach niżej wymienionych.

492. PEJZAŻ, widok z okna pracowni na kopiec Kościuszki. Sygn.: SW 1904. Pastel, wys. 0,465, szer. 0,610. Wł. prof. dr. Franciszek Krzyształowicz w Warszawie.

493. PEJZAŻ, widok z okna pracowni na kopiec Kościuszki. Sygn.: SW 1904. Pastel, wys. 0,290, szer. 0,600. Wł. p. Edward Reicher w Warszawie.

494. PEJZAŻ, widok z okna pracowni na kopiec Kościuszki zimą. Sygn. z lewej strony u dołu: SW 1905. Pastel, wys. 0,474, szer. 0,622. Wł. p. F. Studziński w Krakowie (repr. str. 72).

495. PEJZAŻ, widok z okna pracowni na kopiec Kościuszki o zachodzie słońca zimą. Sygn. z lewej strony u dołu: SW 1904. Pastel, wys. 0,465, szer. 0,609. Wł. p. Franciszek Macharski w Krakowie.

496. PEJZAŻ, widok z okna pracowni na kopiec Kościuszki zimą — zmierzch po zachodzie słońca. Sygn. z lewej strony u dołu: SW 1904. Pastel i gwasz (w części górnej), wys. 0,464, szer. 0,608. Wł. p. Franciszek Macharski w Krakowie.

497. PEJZAŻ, widok z okna pracowni na kopiec Kościuszki zimą — zadymka. Sygn. z lewej strony u dołu: SW 1904. Pastel, wys. 0,614, szer. 0,486. Wł. p. Jan Hopliński w Krakowie.

499. PEJZAŻ, widok z okna pracowni na kopiec Kościuszki — szary dzień. Sygn. z lewej strony u dołu: SW 1904. Pastel, wys. 0,470, szer. 0,612. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

499. PEJZAŻ, widok z okna pracowni na kopiec Kościuszki — słońce na śniegu. Sygn. z lewej strony u dołu: SW 1904. Pastel, wys. 0,930, szer. 0,615. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie (Oddz. im. F. Jasieńskiego) (repr. tabl. LX).

500. PEJZAŻ, widok z okna pracowni na kopiec Kościuszki — szary dzień. Sygn. z lewej strony u dołu: SW 1905. Pastel, wys. 0,930, szer. 0,615. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie (Oddz. im. F. Jasieńskiego).

501. PEJZAŻ, widok z okna pracowni na kopiec Kościuszki — zadymka. Sygn. z lewej strony u dołu: SW 1905. Pastel, wys 0,930, szer. 0,615.

Wł. Muzeum narodowe w Krakowie Oddz. im. F. Jasieńskiego (repr. tabl. LXXXI).

502. PEJZAŻ, widok z okna pracowni na kopiec Kościuszki — efekt słońca na śniegu. Sygn. z lewej strony u dołu: SW 1905. Pastel, wys. 0,930, szer. 0,620. Wł. Edward hr. Raczyński w Rogalinie (repr. tabl. LXXVIII).

503. PEJZAŻ, widok z okna pracowni na kopiec Kościuszki zimą. Sygn.: SW 1905, na stronie odwrotnej: 20-go lutego 1905. Pastel, wys. 0,610, szer. 0,930. Wł. dr. Tadeusz Żeleński w Warszawie.

504. PEJZAŻ, widok z okna pracowni na kopiec Kościuszki zimą — zachód słońca. Sygn. z prawej strony u dołu: 1905 SW. Pastel, wys. 0,923, szer. 0,598. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

505. PEJZAŻ (roztop wiosenny). Sygn.: S. WYSPIAŃSKI 1905. Pastel, wys. 0,470, szer. 0,640. Wł. dr. Włodzimierz Sieradzki, prof. Uniwersytetu we Lwowie.

506. PEJZAŻ, widok z okna pracowni na kopiec Kościuszki — marcowy dzień, roztopy. Sygn. z lewej strony u dołu: SW 1905. Pastel, wys. 0,475, szer. 0,572. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

1905

507. WISŁA POD KRAKOWEM (pejzaż). Sygn. z lewej strony u dołu: SW 1905, na stronie odwrotnej czarną kredką wzmocnioną ołówkiem napis: LUTY 1905 KRAKÓW. „Rzecz dostrzeżona z dorożki przelotem — namalowana z pamięci już potem; powrócę do niej kiedyś znów z powrotem, by z natury malując coś więcej rzec o tem, nie mogę nic na razie więcej dopowiedzieć, gdyż lekarz mi przykazał zimą w domu siedzieć. S. Wyspiański. Pastel, wys. 0,473, szer. 0,623. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie (Oddz. im. F. Jasieńskiego).

508. PEJZAŻ, motyw zimowy. Sygn. na odwrotnej stronie: St. Wyspiański, Luty 1905. Pastel, wys. 0,920, szer. 1,400. Wł. p. Marja (I-mo voto Raczyńska) Jasieńska we Lwowie.

509. PEJZAŻ, wiejska zagroda. Sygn.: SW 1905. Pastel, wys. 0,310, szer. 0,240. Wł. p. Edward Reicher w Warszawie.

510. PEJZAŻ, widok z Hall. Sygn.: SW 1905. Pastel, wys. 0,465, szer. 0,610. Wł. dr. Krzemicki Leon we Lwowie.

511 NOTATKA PEJZAŻOWA Z WAWELU. Sygn. z prawej strony: SW 1905. Rys. kredkami, wys. 0,081, szer. 0,085. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

512. CARITAS. Sygn. z prawej strony u dołu: SW 1905. Pastel, wys. 1,852, szer. 0,977. Wł. prof. dr. Juljan Nowak w Krakowie (repr. tabl. LXXXV).

513 MACIERZYŃSTWO. Sygn. z prawej strony u dołu: SW 1905. Pastel, wys. 0,600, szer. 0,930. Wł. Muzeum narodowe w Krakowie Oddz. im. F. Jasieńskiego (repr. tabl. LXXXIII).

514. MACIERZYŃSTWO. Sygn. na stronie prawej u dołu: SW 1905. Pastel, wys. 0,665, szer. 0,470. Wł. p. Ż. Kuczyński w Krakowie (repr. tabl. LXXX).

515. MACIERZYŃSTWO, portret p. Ż., sygn.: SW 1905. Pastel, wys. 0,645, szer. 0,475. Wł. dr. Tadeusz Żeleński w Warszawie.

516. MACIERZYŃSTWO, rys. z r. 1905. Rys. ołówkiem i kolorową kredką, wys. 0,201, szer. 0,163. Wł. Depozyt D. Witke Jeżewskiego w Muz. nar. w Warszawie.

517. GŁOWA CHŁOPCA. Sygn. z lewej strony u dołu: SW 1905. Pastel, wys. 0,360, szer. 0,360. Wł. p. Stanisław Herzmanek we Lwowie.

518. PORTRET PODWÓJNY (p. Lizy Pareńskiej). Sygn.: SW 1905, na stronie odwrotnej: dnia 26 i 27 maja 1905, St. Wyspiański, Kraków. Pastel, wys. 0,645, szer. 0,475. Wł. dr. Tadeusz Żeleński w Warszawie (repr. tabl. LXXIX).

519. PORTRET LIZY PAREŃSKIEJ, sygn. po prawej stronie w dole: 1905 SW. Pastel, wys. 0,645, szer. 0,475. Wł. Rodzina ś. p. Lizy Leszczyńskiej w Krakowie (repr. tabl. LXXVII).

520. GŁÓWKA DZIECKA. Sygn. z prawej strony u góry: SW 1905. Pastel. Wł. p. W. Feldmanowa w Krakowie (repr. tabl. LXXXIV).

521. SEN (postać kobiety stojącej). Sygn. z prawej strony u dołu: SW 1905, u góry napis: „SEN". Rys. ołówkiem, wys. 0,207, szer. 0,164. Wł. dr. Józef Sędzielowski w Krakowie.

522. GŁOWA CHŁOPCA. Sygn. z prawej strony u dołu: SW 1905. Sanguina, wys. 0,400, szer. 0,250. Wł. Zbiory Edwarda hr. Raczyńskiego w Rogalinie (repr. str. 71).

523. PORTRET P. ŻELEŃSKIEJ. Pastel, wys. 0,480, szer. 0,630. Wł. dr. Tadeusz Żeleński w Warszawie (repr. tabl. LXXXII).

524. STUDJA KWIATÓW. Pastel, wys. 0,590, szer. 0,472. Wł. p. Jakób Glass w Warszawie.

525. RÓŻE, studjum do polichromji w Tow. Lekarskiem w Krakowie, sygn.: SW 1905. Pastel, wys. 1,150, szer. 1,350. Wł. p. Marja (I-mo voto Raczyńska) Jasieńska we Lwowie (repr. tabl. LXXXVI).

526. PROJEKT DO POLICHROMJI W BIECZU, niewykonanej, (ornament z kwiatów). Pastel, wys. 0,346, szer. 0,545. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

527. KWIATY, projekt do polichromji w Bieczu, sygn. z prawej strony u dołu: SW 1905. Rys. kredkami, wys. 0,203, szer. 0,162. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

528. SZKIC WNĘTRZA DO DEKORACJI IZBY HANDLOWEJ. Rys. ołówkiem, wys. 0,472, szer. 0,314. Wł. dr. Bernard Steinberg w Krakowie.

529. BEGONJE, projekt do polichromji Izby Handlowej (niewykonanej). Sygn. z lewej strony u dołu: SW 1905. Pastel, wys. 1,430, szer. 0,736. Wł. p. Franciszek Macharski w Krakowie.

ROK 1906—1907

W roku 1906 Wyspiański zajęty pisaniem i chory nie maluje zupełnie. W roku 1907 wykonuje kilka rysunków w ostatnich miesiącach przed śmiercią.

530. PROFIL DZIEWCZYNKI (w prawo), sygn. z prawej strony u dołu: SW 1907, rys. węglem. Wł. Edward hr. Raczyński w Rogalinie (repr. str. 71).

531. GŁÓWKA DZIEWCZYNKI WIEJSKIEJ (profil w chustce na głowie). Sygn.: SW 1907. Pastel, wys. 0,238, szer. 0,313. Wł. Dep. D. W. Jeżewskiego w Muz. Nar. w Warszawie (repr. str. 76).

532. PROFIL DZIEWCZYNKI (jeden z ostatnich rysunków). Sygn. z prawej strony u dołu: 1907 SW. Rys. ołówkiem, wys. 0,155, szer. 0,180. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

DZIEŁA GRAFICZNE ST. WYSPIAŃSKIEGO

(KATALOG KOMPLETNY)

I. Autolitografje.

533. BŁAWATKI. Pierwsza praca graficzna Wyspiańskiego z czasów około r. 1897: Stylizowane kwiaty i liście bławatka, jako motyw dekoracyjny dla programu wieczoru Mickiewiczowskiego, urządzonego przez uczniów gimnazjalnych w Krakowie. Autolitografja w trzech kolorach; czarnym, niebieskim i zielonym, odbita w Zakładzie graficznym Z. Pruszyńskiego w Krakowie; wys. 0,100, szer. 0,070. Wł. Egz. w zbiorach p. Zenona Pruszyńskiego w Krakowie.

534. STAŃ SIĘ (BÓG OJCIEC), autolitografja według witrażu takiegoż z kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie, wykonana w r. 1898. (Zakład graficzny Z. Pruszyńskiego w Krakowie). Sygn. na str. prawej u dołu: 1898 i dedykacja (na egzemplarzu L. Rydla): S. Wyspiański Lucjanowi Rydlowi. Autolitografja w kolorze czarnym, wys. 0,562, szer. 0,230. Wł.: znana w dwu egzemplarzach: 1 egz. w posiadaniu p. L. Rydlowej w Krakowie, 2-gi egz. w posiadaniu p. Zofji Królowej w Krakowie.

535. DZIEWCZYNKA ZA OKNEM. Pół figury, przypartej czołem i rękami do szyby okna, widziana z zewnątrz okna. Autolitografja w kolorze czerwonym, odbita w 5 egzemplarzach w Zakładach graficznych Z. Pruszyńskiego około r. 1898. Wys. 0,620, szer. 0,830. Wł. egz. w Muzeum narodowem w Krakowie. Oddz. im. Feliksa Jasieńskiego (repr. tabl. XXVIII).

536. AFISZ NA PRZEDSTAWIENIE „WNĘTRZA“ MAETERLINCKA (w teatrze krakowskim) oraz na odczyt St. Przybyszewskiego p. t.: Mistyka a Maeterlinck. Autolitografja powstała przez dwukrotne powtórzenie (po stronie prawej i lewej afisza) litografji „DZIEWCZYNKA ZA OKNEM“, opisanej powyżej pod 534, a w środku napis. Odbita w kolorach: czarnym, żółtym i zielonym w Zakładzie graficznym Z. Pruszyńskiego w Krakowie. Sygn. St. Wyspiański u dołu każdego kwadratu rysunku oraz pisanym przez Wyspiańskiego tekstem afisza. Wys. 0,590, szer. 1,250. Wł. egz. w kolorze czarnym w Muzeum narodowem w Krakowie (Oddział im. F. Jasieńskiego), egz. w trzech kolorach w zbiorach p. Zenona Pruszyńskiego w Krakowie.

537. MENU BANKIETU POŻEGNALNEGO dla Tadeusza Pawlikowskiego, ustępującego ze stanowiska dyrektora Teatru miejskiego w Krakowie. Postać Melpomeny z maską, w stroju greckim. Z boku wypisane menu bankietu. Autolitografja w kolorze czarnym, odbita na różnokolorowych papierach w Zakładzie graficznym Z. Pruszyńskiego w Krakowie. Wł.: egz. w zbiorach prof. dr. Stanisława Estreichera w Krakowie.

538. OKŁADKA DO „ROCZNIKA KRAKOWSKIEGO". Motyw korony Kazimierzowskiej w połączeniu z ornamentem roślinnym. Autolitografja w trzech kolorach: czarnym, zielonym i żółtym, odbita w Zakładzie graficznym Z. Pruszyńskiego w Krakowie, jako okładka tomu „Rocznika Krakowskiego", poświęconego Kazimierzowi Wielkiemu.

539. APOLLO. Powtórzenie witrażu z Domu lekarskiego w Krakowie. Autolitografja z r. 1904, odbita w kolorze czarnym, ręcznie kolorowana, w 8 egzemplarzach w Zakładzie graficznym Z. Pruszyńskiego w Krakowie. Wys. 0,360, szer. 0,180. Wł. egz. w zbiorach p. Z. Pruszyńskiego w Krakowie.

540. GŁOWA APOLLINA z witrażu w Domu lekarskim w Krakowie. Autolitografja z r. 1904, odbita w kolorze czarnym, ręcznie kolorowana, w 8 egzemplarzach, w zakł. graficznym Z. Pruszyńskiego w Krakowie. Wys. 0,360, szer. 0,360. Wł. egz. w zbiorach Z. Pruszyńskiego w Krakowie.

541. SYLWETKA KRAKOWA widziana z dachu Akademji sztuk pięknych w Krakowie, z wieżą marjacką i ratuszową. Autolitografja odbita na zmianę w kolorze czarnym lub czerwonym, w Zakładzie graficznym Z. Pruszyńskiego w Krakowie, jako nagłówek papieru listowego dla Edwarda hr. Raczyńskiego. Wł.: egz. w zbiorach Z. Pruszyńskiego w Krakowie.

II. Fluorofort y.

542. DZIEWCZYNKA. Sygn. z lewej strony u dołu: SW 1901 (w stronę odwrotną), wys. 0,300, szer. 0,230. Wł. egz. w Muzeum narodowem w Krakowie, Oddział im. F. Jasieńskiego.

543. DZIEWCZYNKA, popiersie wprost, z rękami. Sygn. z lewej strony: SW 1901 (w odwrotną stronę), wys. 0,176, szer. 0,138. Wł. egz. w Muzeum narodowem w Krakowie, Oddział im. F. Jasieńskiego (repr. str. 60).

544. DZIEWCZYNKA Z WARKOCZAMI, popiersie wprost, z rękami. Sygn. z lewej strony u dołu: 1902, SW. Wys. 0,225, szer. 0,175. Wł. egz. w Muzeum narodowem w Krakowie, Oddział im. F. Jasieńskiego (repr. str. 61).

545. PEJZAŻ Z KOPCEM KOŚCIUSZKI, widok z okna pracowni przy ul. Krowoderskiej w Krakowie. Sygn.: SW 1902, wys. 0,175, szer. 0,090. Wł. egz. w Muzeum narodowem w Krakowie, Oddz. im. F. Jasieńskiego.

546. POPIERSIE CHŁOPCA. Sygn. z lewej strony u dołu: SW (w stronę odwrotną), wys. 0,300, szer. 0,230. Wł. egz. w Muzeum narodowem w Krakowie (Oddział im. F. Jasieńskiego).

547. ŚPIĄCE DZIECKO, w poduszkach, popiersie z rękami. Sygn. u dołu: SW (w odwrotną stronę), wys. 0,237, szer. 0,178. Wł. egz. w Muzeum narodowem w Krakowie, Oddział im. F. Jasieńskiego.

548. GŁOWA DZIEWCZYNKI, profil w prawo. Sygn. u dołu: SW 1903, wys. 0,157, szer. 0,118. Wł. egz. w Muzeum narodowem w Krakowie, Oddział im. F. Jasieńskiego.

549. GŁÓWKA DZIEWCZYNKI, profil. Sygn. u dołu: SW (w stronę odwrotną) 1903, wys. 0,300, szer. 0,230. Wł. egz. w Muzeum narodowem w Krakowie, Oddział im. F. Jasieńskiego (repr. str. 64).

DZIEŁA RZEŹBIARSKIE ST. WYSPIAŃSKIEGO

Katalog niniejszy obejmuje wykaz kompletny dzieła rzeźbiarskiego Wyspiańskiego, prócz nieistniejącego już dzisiaj portretu kobiety, który przepadł w czasie wojny w jednym z dworów Podola rosyjskiego. Wyspiański od wczesnej młodości w pracowni ojca (rzeźbiarza) stykający się z rzemiosłem rzeźbiarskiem, wykonał kilka płaskorzeźb, będących powtórzeniem własnych kompozycyj malarskich.

550. STRĄCONE ANIOŁY, płaskorzeźba — powtórzenie kompozycji z polichromji u OO. Franciszkanów. Odlew w gipsie, wys. 1,270, szer. 0,312. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

551. CARITAS, płaskorzeźba — powtórzenie kompozycji z polichromji u OO. Franciszkanów. Odlew w gipsie, tondo o średnicy 0,380. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie. Drugi egzemplarz w zbiorach rodziny.

552. STUDJUM DO: „APOLLINA, RAŻĄCEGO GROTAMI POMORU" (Iljada, ks. I), płaskorzeźba w pastelinie, wys. 0,300, szer. 0,320. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie (repr. str. 54).

553. MACIERZYŃSTWO, płaskorzeźba — matka, karmiąca dziecko. Model w czerwonej pastelinie, wys. 0,320, szer. 0,230. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

554 ZYGMUNT I, płaskorzeźba — wedle drzeworytu z wieku XVI. Model w szarej pastelinie, wys. 0,153, szer. 0,150. Model przymocowany na desce, z prawej strony ręką Wyspiańskiego napis: Brzost napuszczony. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie.

S P I S R Y C I N

A) W TEKŚCIE:

B) ODDZIELNE TABLICE:



II.

WNĘTRZE PARYSKIEJ PRACOWNI ARTYSTY.

Pastel. (r. 1893).

Własność prof. dr. Juljana Nowaka w Krakowie.

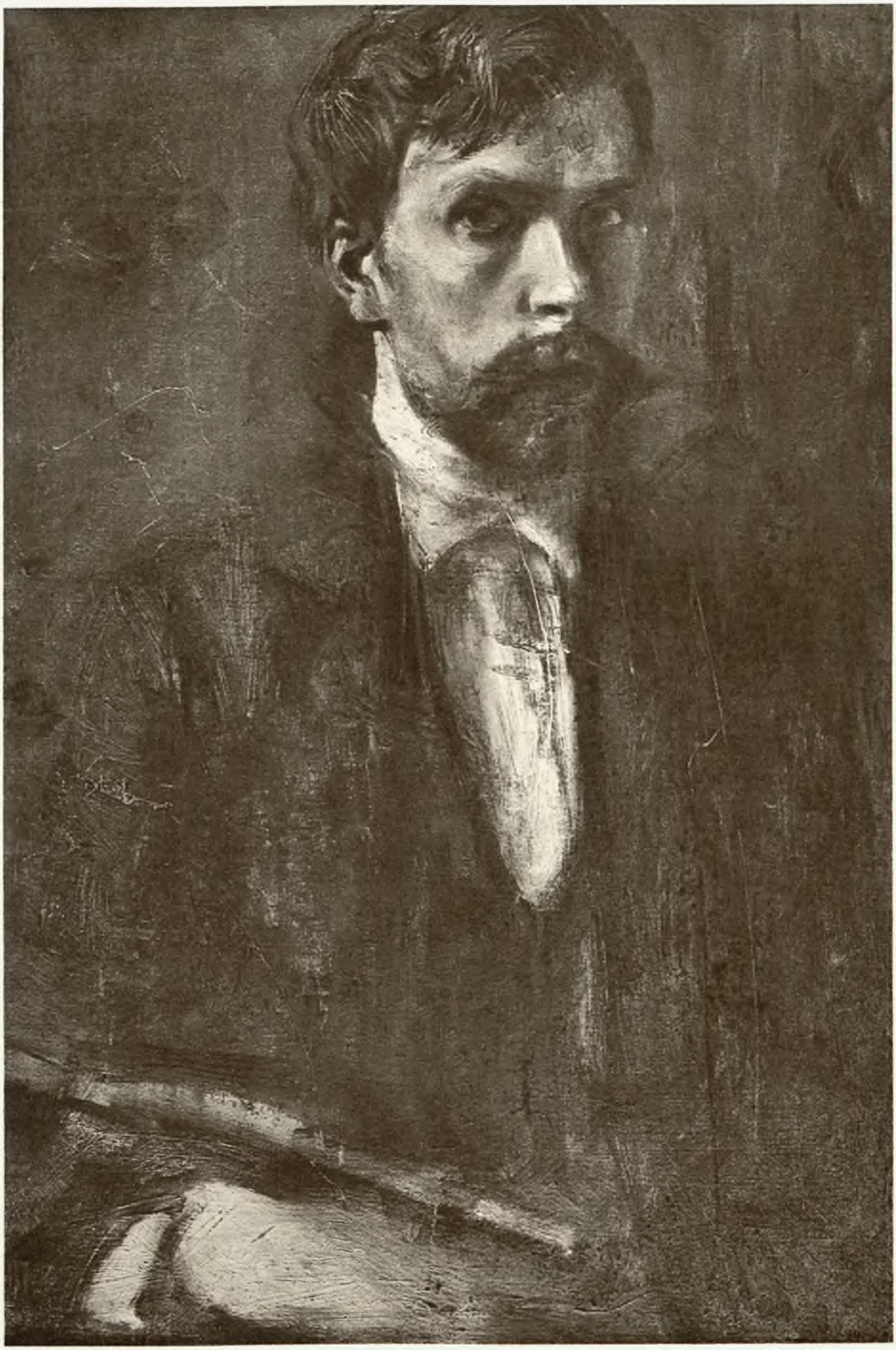


III.

PORTRET WŁASNY.

Ol. (r. 1893).

Własność Henryka Opieńskiego w Poznaniu.



IV.

DWIE DZIEWCZYNKI.

Pastel. (r. 1894?).

Własność dr. Zemplińskiej w Warszawie.



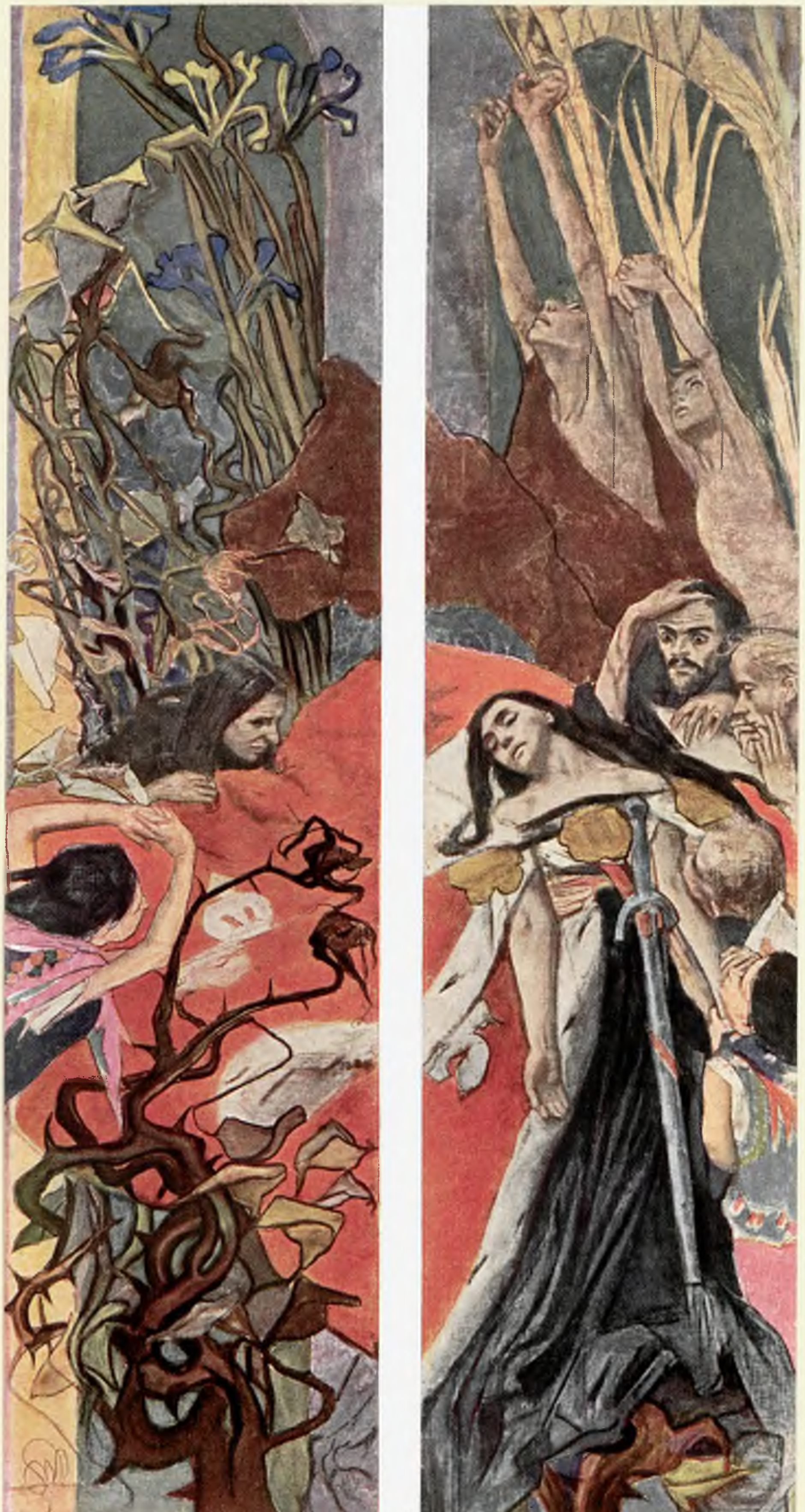
V.

POLONJA.

Część dolna kartonu na witraż dla lwowskiej katedry.

Pastel. (r. 1894).

Własność prof. dr. Juljana Nowaka w Krakowie.



VI.

PROJEKT KURTYNY DLA TEATRU KRAKOWSKIEGO.

Ol. (r.1895).

Własność prof. dr. Tadeusza Estreichera w Krakowie.



VII.

PORTRET H. LESZCZYŃSKIEJ W ROLI KATARZYNY W „POSKROMIENIU ZŁOŚNICY" SZEKSPIRA.

Pastel. (r. 1894).

Własność Tow. Zachęty sztuk pięknych w Warszawie.



VIII.

STUDJUM DO „POLONJI".

Rys. węglem. (r. 1894).

Własność prof. dr. F. Krzyształowicza w Warszawie.



IX.

PLANTY Z WIDOKIEM NA WAWEL.

Ol. (r. 1894).

Własność prof. dr. Juljana Nowaka w Krakowie.



X.

STUDJUM DZIEWCZYNKI.

Pastel. (r. 1895).

Własność Jakóba Stworzewicza w Krakowie.



XI.

DZIEWCZYNKA Z MIRTEM.

Pastel. (r. 1895).

Własność Edwarda Natansona w Warszawie.



XII.

STUDJUM.

Pastel. (r. 1895).

Własność Muzeum Narodowego w Krakowie.



XIII.

DZIEWCZYNKA Z FIOŁKIEM.

Pastel. (r. 1895).

Własność dr. Leopolda Goldberga w Warszawie.



XIV.

GŁOWA DZIEWCZYNKI.

Pastel. (r. 1895).

Własność prof. dr. Jana Kasprowicza we Lwowie.


CW

XV.

MADONNA Z DZIECKIEM.

Dolna część kartonu.

Pastel. (r. 1896).

Własność Marji Jasieńskiej we Lwowie.



XVI.

MADONNA Z DZIECKIEM.

Górna część kartonu.

Pastel. (r. 1896).

Własność Marji Jasieńskiej we Lwowie.



XVII.

HERMES WIEDZIE DUCHY BOHATERÓW
DO GŁĘBIN HADESU (ILJADA).

Rys. oł. (r. 1897?).

Własność prof. dr. F. Krzyształowicza w Warszawie.



XVIII.

APOLLO RAZI GROTAMI POMORU (ILJADA).

Rys. oł. (r. 1897?).

Własność rodziny śp. L. Leszczyńskiej w Krakowie.



XIX.

AGAMEMNON POWSTAJE NA ACHILLESA I MENELAOSA (ILJADA).

Rys. czarną kredką. (r. 1897?).

Własność Adama Chmiela w Krakowie.



XX.

ACHILLES, KTÓREGO PALLAS ZA WŁOSY WSTRZYMAŁA (ILJADA).

Rys. czarną kredką. (r. 1897?).



XXI.

TETIS Z FAL WYNURZA SIĘ KU SYNOWI (ILJADA).

Rys. oł. (r. 1897).

Własność prof. dr. F. Krzyształowicza w Krakowie.



XXII.

JUTRZENKA, PHOSPHOROS, HESPEROS, HELJOS (ILJADA).

Rys. ol. (r. 1897?).

Własność rodziny ś. p. L. Leszczyńskiej w Krakowie.



XXIII.

ZEUS I TETIS (ILJADA).

Rys. oł. i kredką. (r. 1897?).

Własność Włodzimierza Żuławskiego w Krakowie.

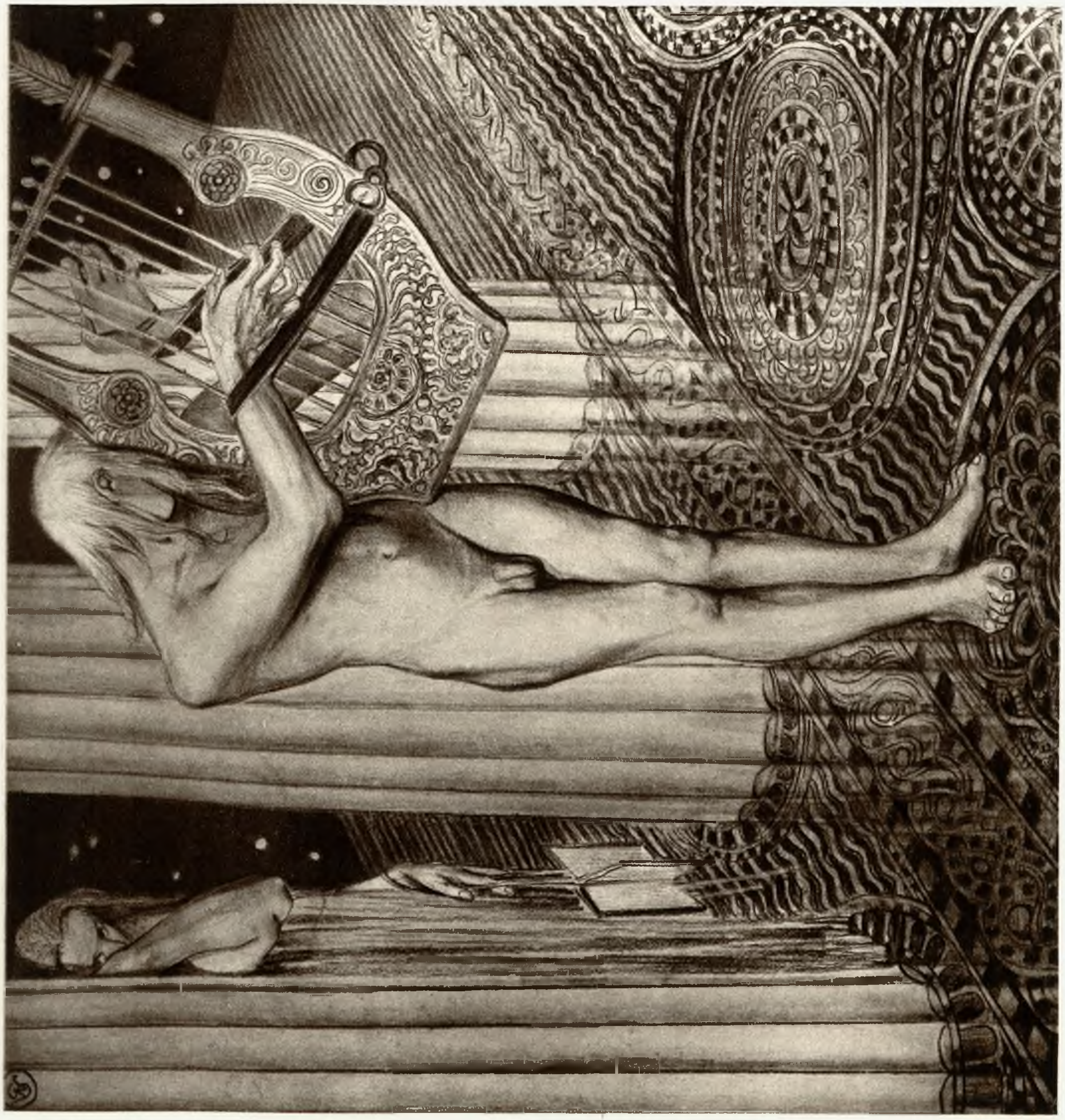


XXIV.

APOLLO I MELPOMENE (ILJADA).

Rys. czarną kredką. (r. 1897?).

Własność Włodzimierza Żuławskiego w Krakowie.



XXV.

APOLLO NA OLIMPIE (ILJADA).

Rys. oł. (r. 1897?).

Własność Jadwigi Moszyńskiej we Lwowie.



XXVI.

STUDJUM.

Pastel. (r. 1897).

Własność dr. Feliksa Kopery w Krakowie.



XXVII.

„STAŃ SIĘ!“ (BÓG OJCIEC).

Projekt witrażu do kośc. OO. Franciszkanów w Krakowie.

Olejny pastel. (r. 1897 — 1902).

Własność Muzeum Narodowego w Krakowie.



XXVIII.

DZIEWCZYNKA ZA OKNEM.

Autolitografja. (r. 1898?).

Własność Muzeum Narodowego w Krakowie.



XXIX.

STUDJUM.

Pastel. (r. 1899).

Własność dr. L. Goldberga w Warszawie.

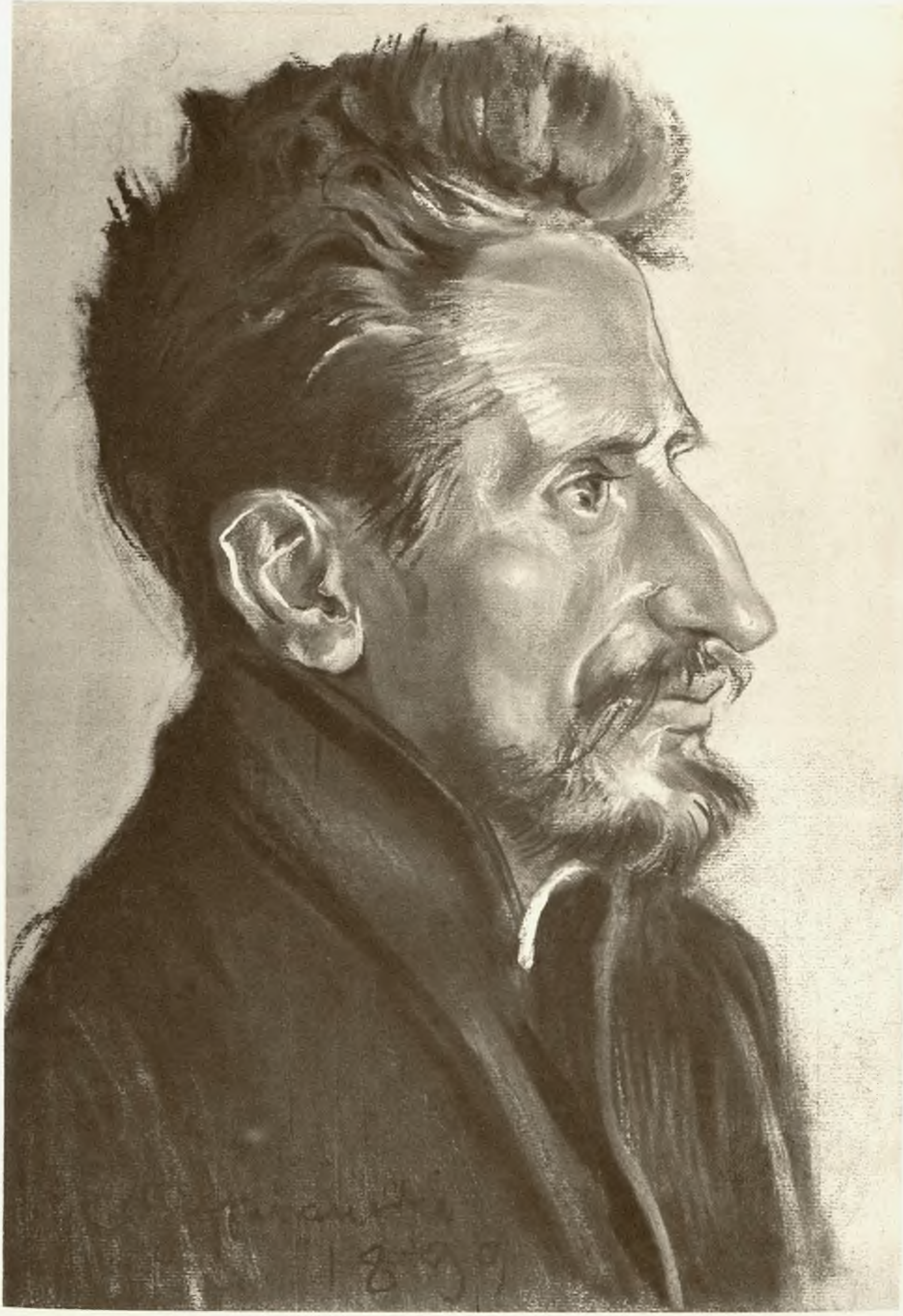


XXX.

PORTRET ZENONA PARVIEGO.

Pastel. (r. 1899).

Własność Włodzimierza Żuławskiego w Krakowie.

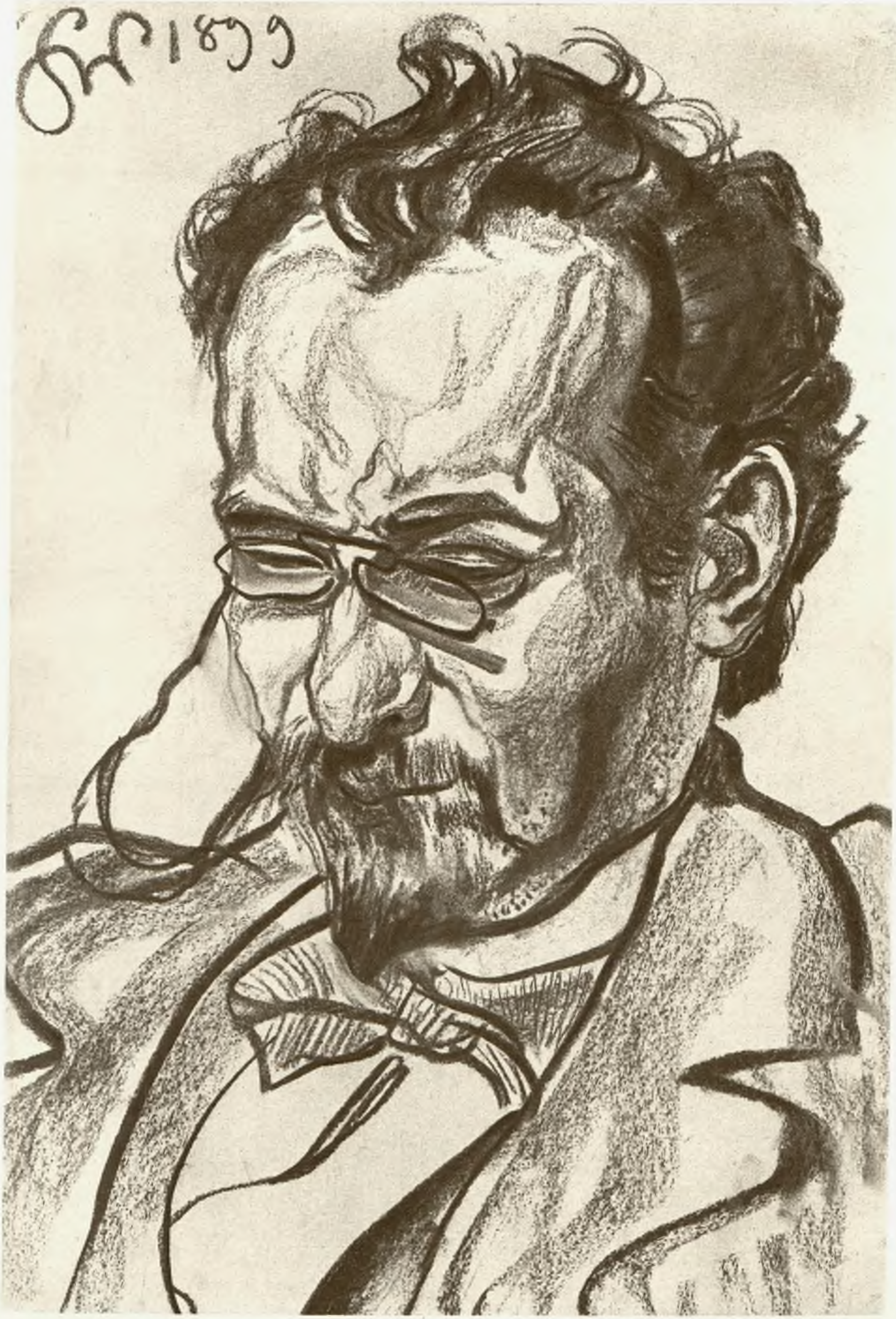


XXXI.

PORTRET A. LANGEGO.

Rys. węgl. (r. 1899).

Własność Muzeum Narodowego w Krakowie.


1899

XXXII.

CHOCHOŁY.

Pastel. (r. 1898 — 1899).

Własność prof. dr. F. Krzyształowicza w Warszawie.



XXXIII.

PORTRET K. LEWANDOWSKIEGO.

Rys węglem. (r. 1899).

Własność Jakóba Glassa w Warszawie.



XXXIV.

PORTRET JERZEGO ŻUŁAWSKIEGO

Rys. węglem, kolorowany pastelem. (r. 1899).

Własność Muzeum miejskiego we Lwowie.


1899

XXXV.

GŁÓWKA HELENKI.

Pastel. (r. 1900).

Własność Muzeum Narodowego w Krakowie.


ST WYSPIANSKI 1900

XXXVI.

GŁÓWKA HELENKI.

Pastel. (r. 1900).

Własność Muzeum miejskiego we Lwowie.


WYSPIANSKI 1900

XXXVII.

GŁÓWKA DZIEWCZYNKI.

Pastel. (r. 1900).

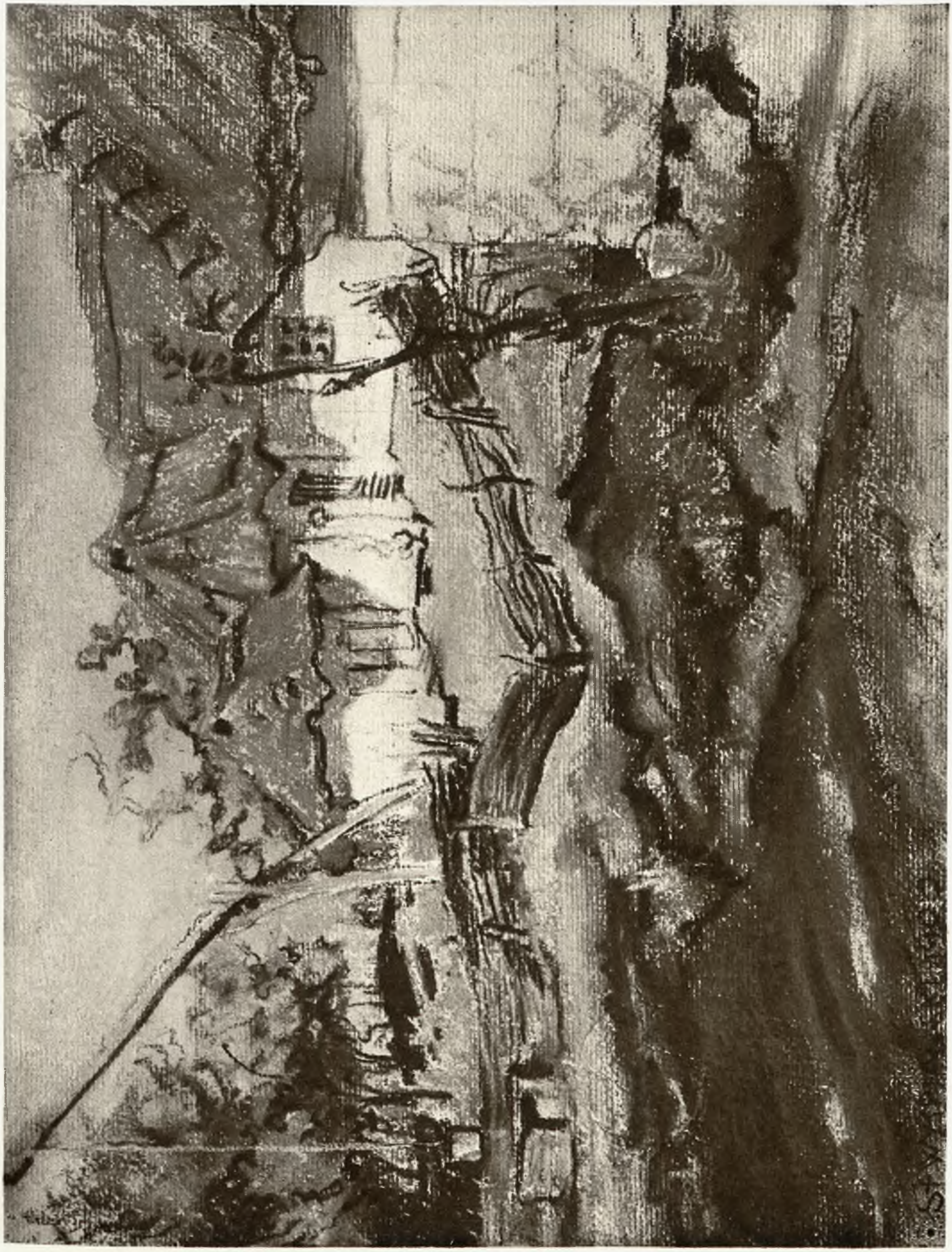

Wyspiański
1900

XXXVIII.

CHATY W GRĘBOWIE.

Pastel. (r. 1900).

Własność Muzeum Narodowego w Krakowie.



XXXIX.

BŁ. SALOMEA. ŚW. FRANCISZEK.

Środkowe części witrażów w kościele OO. Franciszkanów w Krakowie.

Pastele. (r. 1897 — 1902).

Własność spadkobierców ś. p. L. Leszczyńskiej w Krakowie.

Własność Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie.

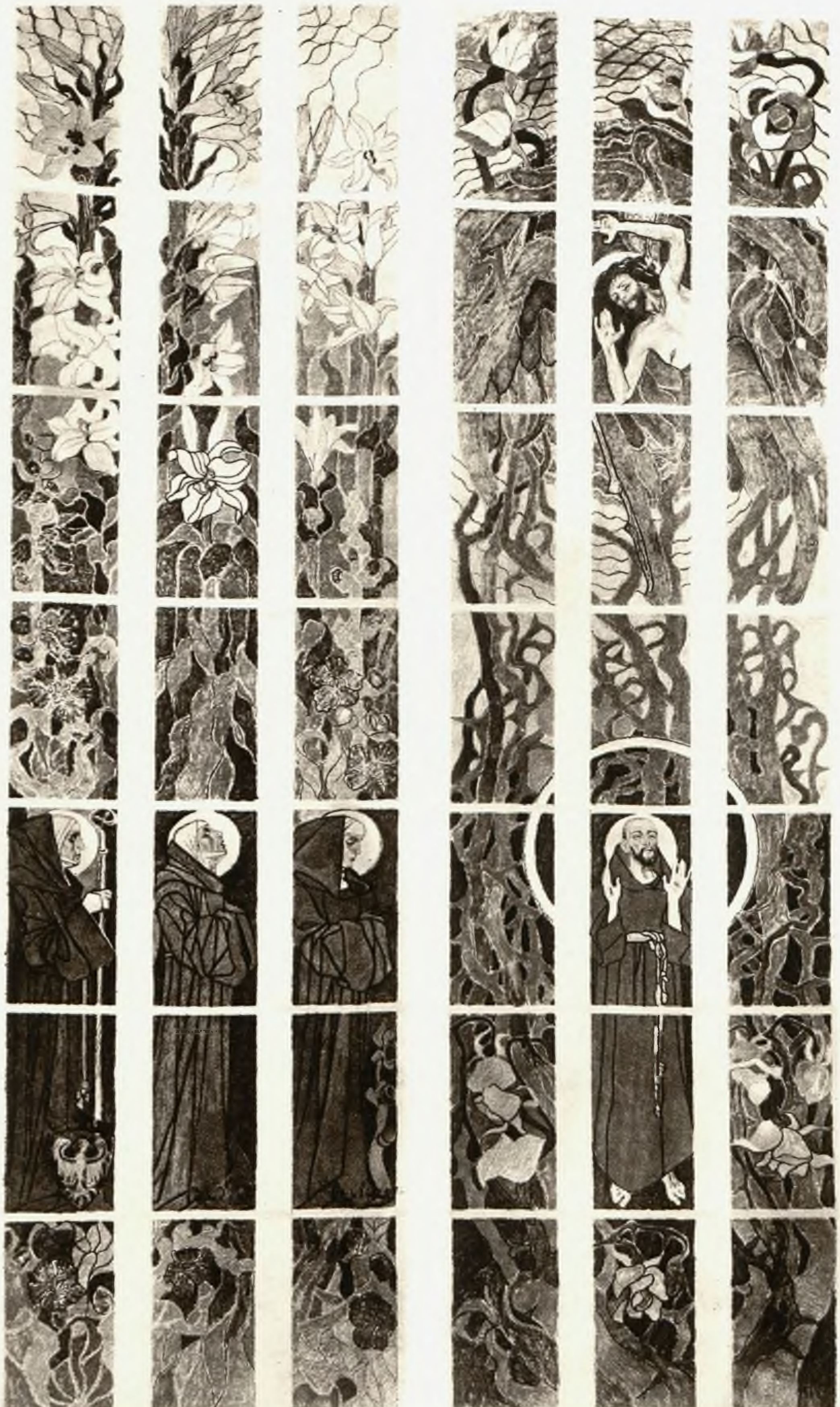




XL.

KARTONY DO WITRAŻÓW DLA KOŚCIOŁA OO. FRANCISZKANÓW W KRAKOWIE.

Pastele. (r. 1897 — 1902).



XLI.

KARTON DO WITRAŻU W KOŚCIELE OO. FRANCISZKANÓW W KRAKOWIE.

Pastel. (r. 1897 — 1902).



XLII

KAZIMIERZ WIELKI — ŚW. STANISŁAW.

Kartony do witrażów dla katedry na Wawelu.

Pastele. (r. 1900 — 1902).

Własność Muzeum Narodowego w Krakowie.





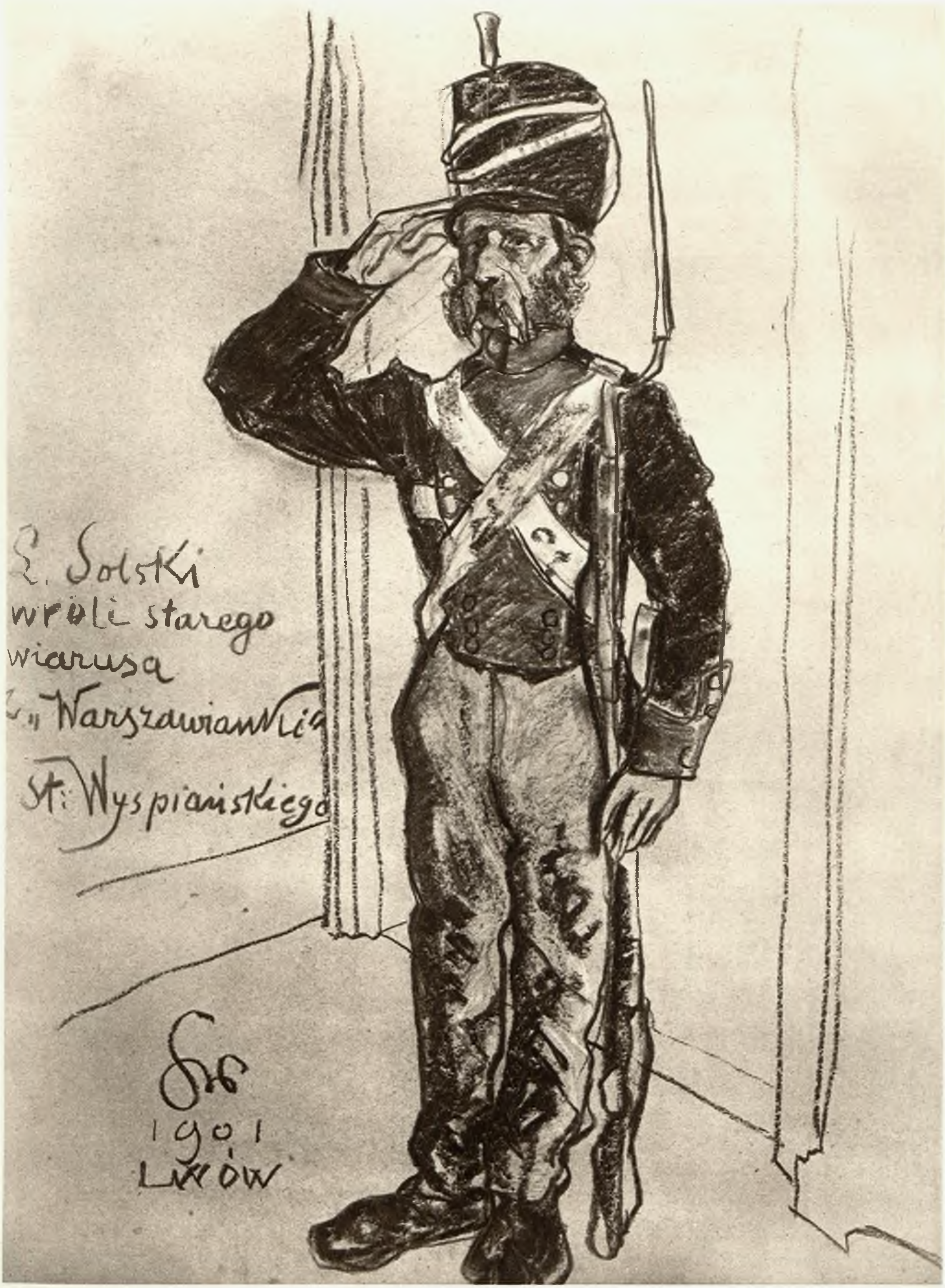
XLIII.

STARY WIARUS.

(L. Solski w „Warszawiance").

Pastel. (r. 1902).

Własność Ludwika Solskiego w Warszawie.



L. Solski
w roli starego
wiarusa
z „Warszawianki"
St. Wyspiańskiego
1901
Lwów

XLIV.

KOBIETA Z DZIEWCZYNKĄ.

Pastel. (r. 1901)

Własność Marji Reicherowej w Warszawie.


SW
1901

XLV.

ŚPIĄCY STAŚ.

Pastel. (r. 1902).

Własność Muzeum Narodowego w Krakowie.


WYSPIAŃSKI
1902

XLVI.

JASKRY, MOTYW DEKORACYJNY.

Pastel (r. 1902 — 1903).

Własność Marji Jasieńskiej we Lwowie.


Wyspiański

XLVII.

KWIATY JABŁONI, MOTYW DEKORACYJNY.

Pastel. (r. 1902 — 1903).

Własność Marji Jasieńskiej we Lwowie.



XLVIII.

PORTRET M. RACZYŃSKIEJ.

Pastel. (r. 1902).

Własność Marji Jasieńskiej we Lwowie.



XLIX.

DZIEWCZYNKA PRZED DZBANKIEM Z KWIATAMI.

Pastel. (r. 1902).

Własność Muzeum Narodowego w Krakowie.



L.

PORTRET ŻONY ARTYSTY.

Pastel. (r. 1902).

Własność Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie.


1902

LI.

MACIERZYŃSTWO.

Pastel. (r. 1902).

Własność Jakóba Classa w Warszawie.


1902

LII.

NASTURCJE. PROJEKT DO POLICHROMJI.

Pastel. (r. 1903).

Własność prof. dr. Juljana Nowaka w Krakowie.



LIII.

PORTRET WŁASNY.

Pastel. (r. 1903?).

Własność Muzeum Narodowego w Krakowie.



LIV.

RÓŻE, PROJEKT DO POLICHROMJI.

Pastel. (1903).

Własność prof. dr. Juljana Nowaka w Krakowie.


1903

LV.

PN. ORDONÓWNA JAKO „KRASAWICA“
W „BOLESŁAWIE ŚMIAŁYM“.

Pastel. (r. 1903).

Własność inż. Radowskiego w Krakowie.


1903
Wyspiański

LVI.

PORTRET P. KRZYSZTAŁOWICZOWEJ.

Pastel. (r. 1904).

Własność prof. dr. F. Krzyształowicza w Warszawie.


1904

LVII.

DZIEWCZYNKA Z NARCYZEM.

Pastel. (r. 1904).

Własność Juljusza Hermana w Warszawie.


1904

LVIII.

CARITAS.

Pastel. (r. 1904).

Własność prof. dr. A. Łepkowskiego w Krakowie.



LIX.

PORTRET PROF. DR. J. PAGACZEWSKIEGO.

Pastel. (r. 1904).

Własność Bernarda Oppenheima w Warszawie.



LX.

PEJZAŻ.

Widok z okna pracowni na kopiec Kościuszki.

Pastel. (r. 1904).

Własność Muzeum Narodowego w Krakowie.



LXI.

PRZY SZYCIU. PORTRET IRENY SOLSKIEJ.

Pastel. (r. 1904).

Własność Marjana Kurmana w Warszawie.


1904

LXII.

PORTRET IRENY SOLSKIEJ.

Pastel. (r. 1904).

Własność Ireny Solskiej w Warszawie.


1904

LXIII.

KOŚCIÓŁ MARJACKI W KRAKOWIE,

widziany ze schodów Muz. Narodowego w Sukiennicach.

Pastel. (r. 1904).

Własność Muzeum Narodowego w Krakowie.



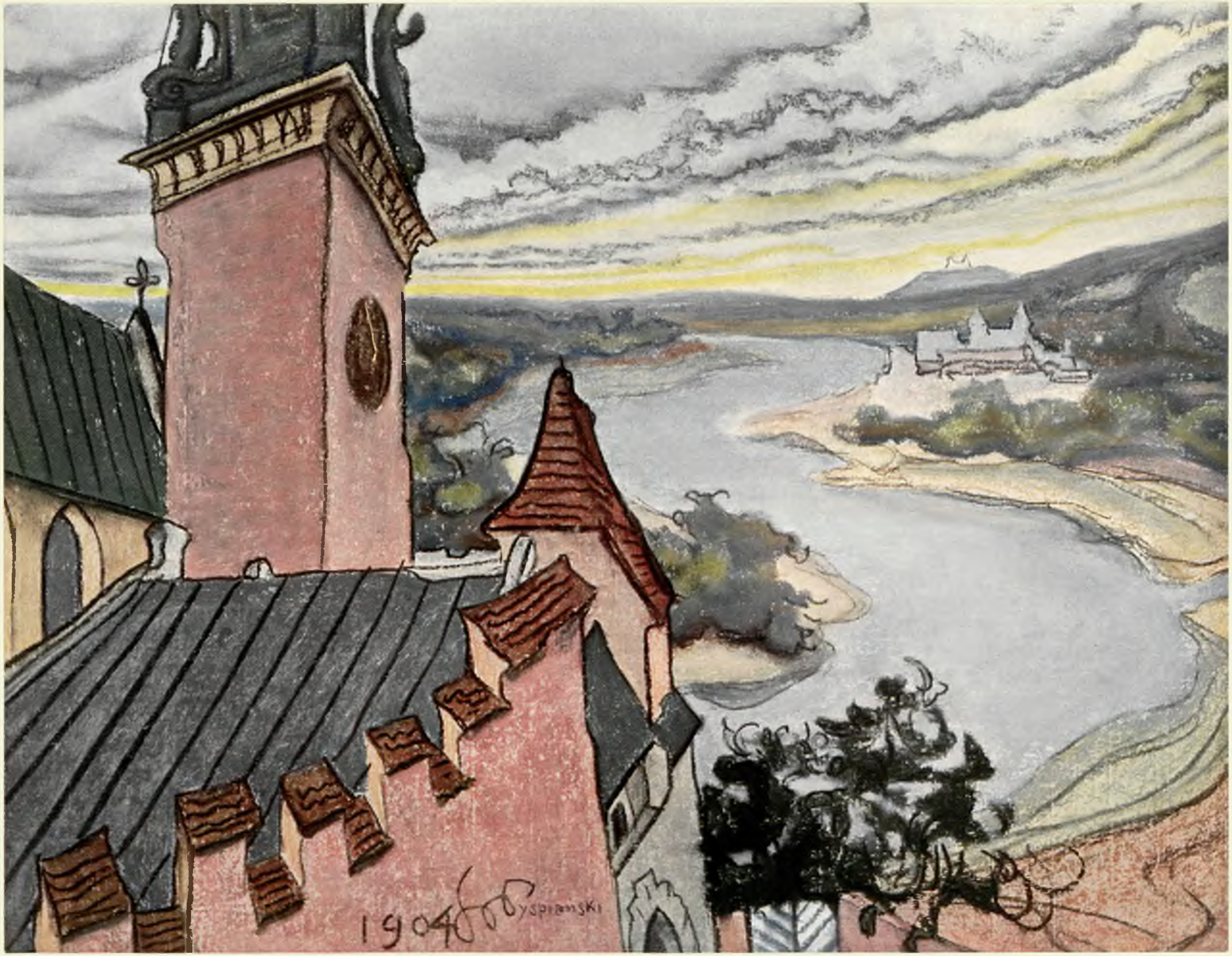
LXIV.

PEJZAŻ.

Widok na wieżę Katedry wawelskiej i Wisłę.

Pastel. (r. 1904).

Własność dr. Tadeusza Żeleńskiego w Warszawie.


1904 Wyspianski

LXV.

MACIERZYŃSTWO.

Pastel. *(r. 1904).*

Własność dr. J. Liebeskinda w Krakowie.


1904

LXVI.

DZIEWCZYNKA.

Pastel. (r. 1904).

Własność Marji Dobrowolskiej w Krakowie.


1904

LXVII.

PORTRET JANA STANISŁAWSKIEGO.

Pastel. (r. 1904).

Własność Edwarda Reichera w Warszawie.


1904

LXVIII.

RAPSOD Z DRAMATU „BOLESŁAW ŚMIAŁY".

Pastel. (r. 1904).

Własność Wł. Żuławskiego w Krakowie.

LXVIII.

RAPSOD Z DRAMATU „BOLESŁAW ŚMIAŁY".

Pastel. (r. 1904).

Własność Wł. Żuławskiego w Krakowie.



LXIX.

L. SOLSKI JAKO „STRAŻNIK“
W DRAMACIE L. STAFFA „SKARB“

Pastel. (r. 1904).

Własność Ludwika Solskiego w Warszawie.

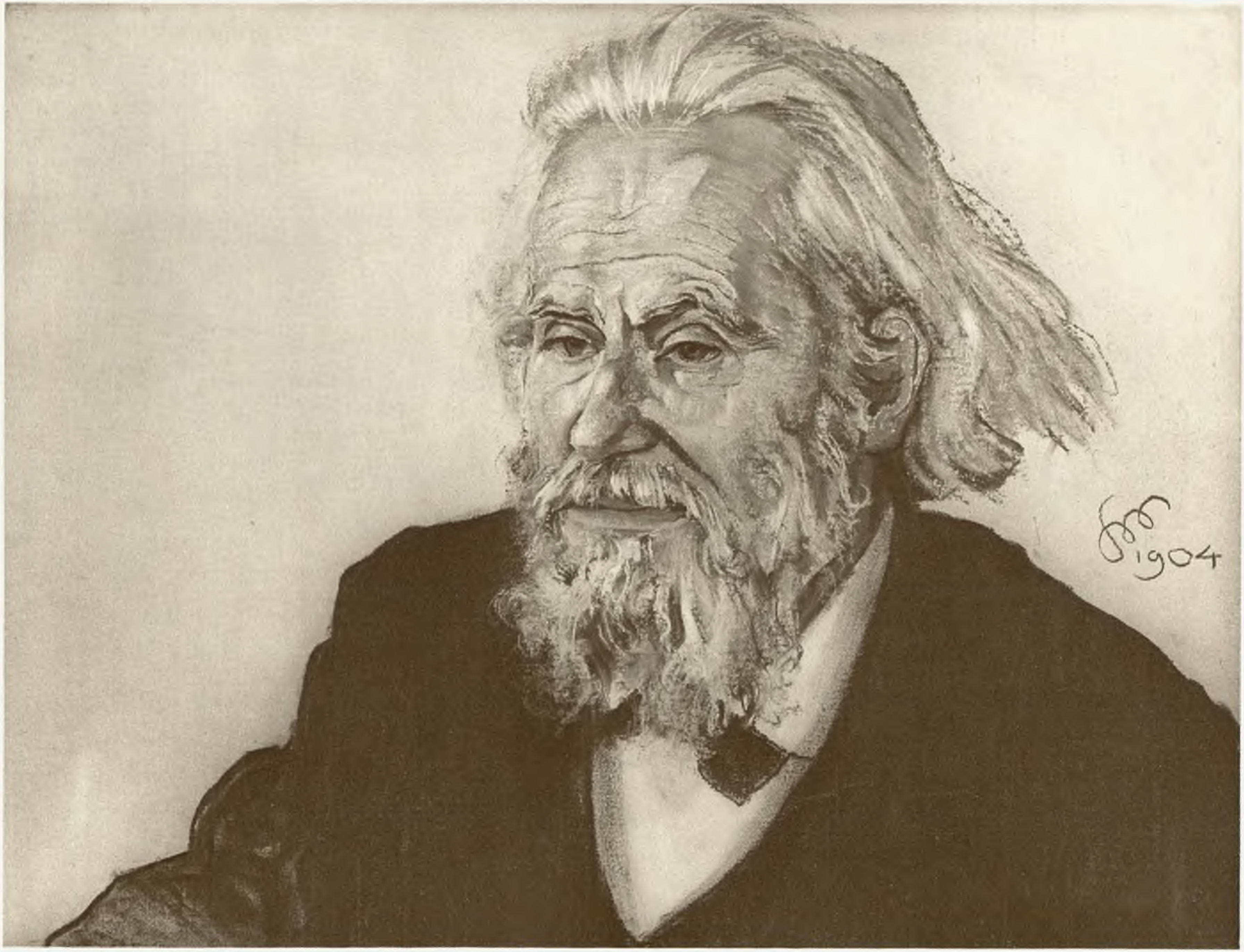

1904

LXX.

PORTRET WŁADYSŁAWA MICKIEWICZA.

Pastel. (r. 1904).

Własność Akademji Umiejętności w Krakowie.


1904

LXXI.

L. SOLSKI JAKO STARY WIARUS W „WARSZAWIANCE".

Pastel. (r. 1904).

Własność Ludwika Solskiego w Krakowie.


1904

LXXII.

PORTRET PROF. DR. LEONA STERNBACHA.

Pastel. (r. 1904).

Własność prof. dr. L. Sternbacha w Krakowie.


1904

LXXIII.

L. SOLSKI JAKO „CHUDOGĘBA“
W „WIECZORZE TRZECH KRÓLI“ SZEKSPIRA.

Pastel. (r. 1904).

Własność Ludwika Solskiego w Warszawie.


1904

LXXIV.

PORTRET P. LEONOWEJ STERNBACHOWEJ.

Pastel. (r. 1904).

Własność prof. dr. L. Sternbacha w Krakowie.


1904

LXXV.

PORTRET DZIEWCZYNKI.

Pastel. (r. 1904).

Własność dr. S. Tillesa w Krakowie.


1904

LXXVI.

L. SOLSKI JAKO JAGIEŁŁO W „NAWOJCE“ NAWROCKIEGO.

Pastel. (r. 1904).

Własność Ludwika Solskiego w Warszawie.



LXXVII.

PORTRET LIZY PAREŃSKIEJ.

Pastel. (r. 1905).

Własność rodziny ś. p. L. Leszczyńskiej w Krakowie.


1905

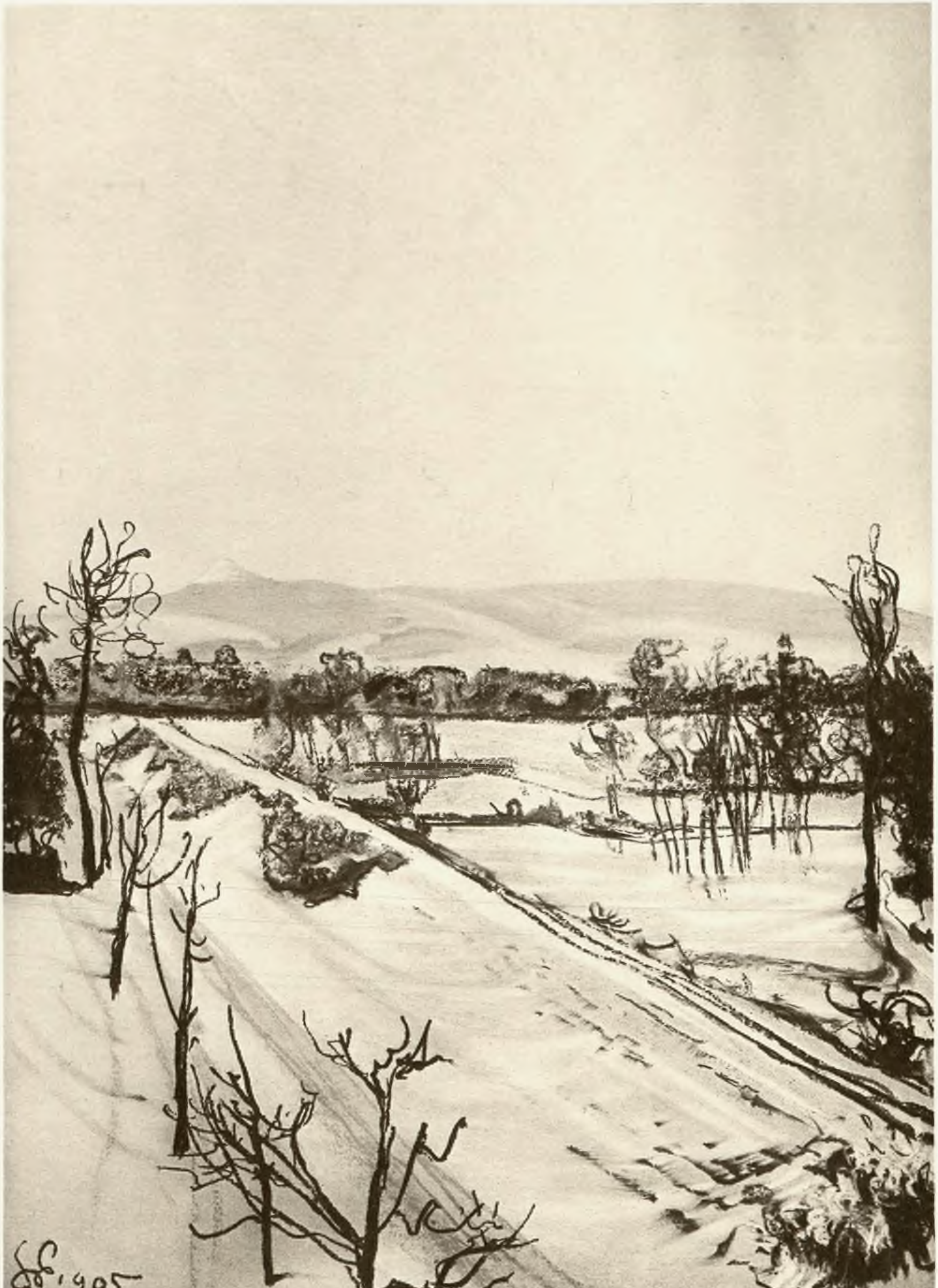
LXXVIII.

PEJZAŻ.

Widok z okna pracowni artysty na kopiec Kościuszki w Krakowie.

Pastel. (r. 1905).

Własność E. hr. Raczyńskiego w Rogalinie.



LXXIX.

PODWÓJNY PORTRET LIZY PAREŃSKIEJ.

Pastel. (r. 1905).

Własność dr. Tadeusza Żeleńskiego w Warszawie.



LXXX.

MACIERZYŃSTWO.

Pastel. (r. 1905).

Własność Zygmunta Kuczyńskiego w Krakowie.


1905

LXXXI.

PEJZAŻ.

Widok z okna pracowni na kopiec Kościuszki.

Pastel. (r. 1905).

Własność Muzeum Narodowego w Krakowie.


1905

LXXXII.

PORTRET Z. ŻELEŃSKIEJ.

Pastel. (r. 1905).

Własność dr. T. Żeleńskiego w Warszawie.



LXXXIII.

MACIERZYŃSTWO.

Pastel. (r. 1905).

Własność Muzeum Narodowego w Krakowie.


1905

LXXXIV.

GŁÓWKA DZIECKA.

Pastel. (r. 1905).

Własność W. Feldmanowej w Krakowie.


1905



LXXXVI.

RÓŻE.

Studjum do polichromji w krakowskiem Tow. lekarskiem.

Pastel (r. 1905).

Własność Marji Jasieńskiej we Lwowie.


1905